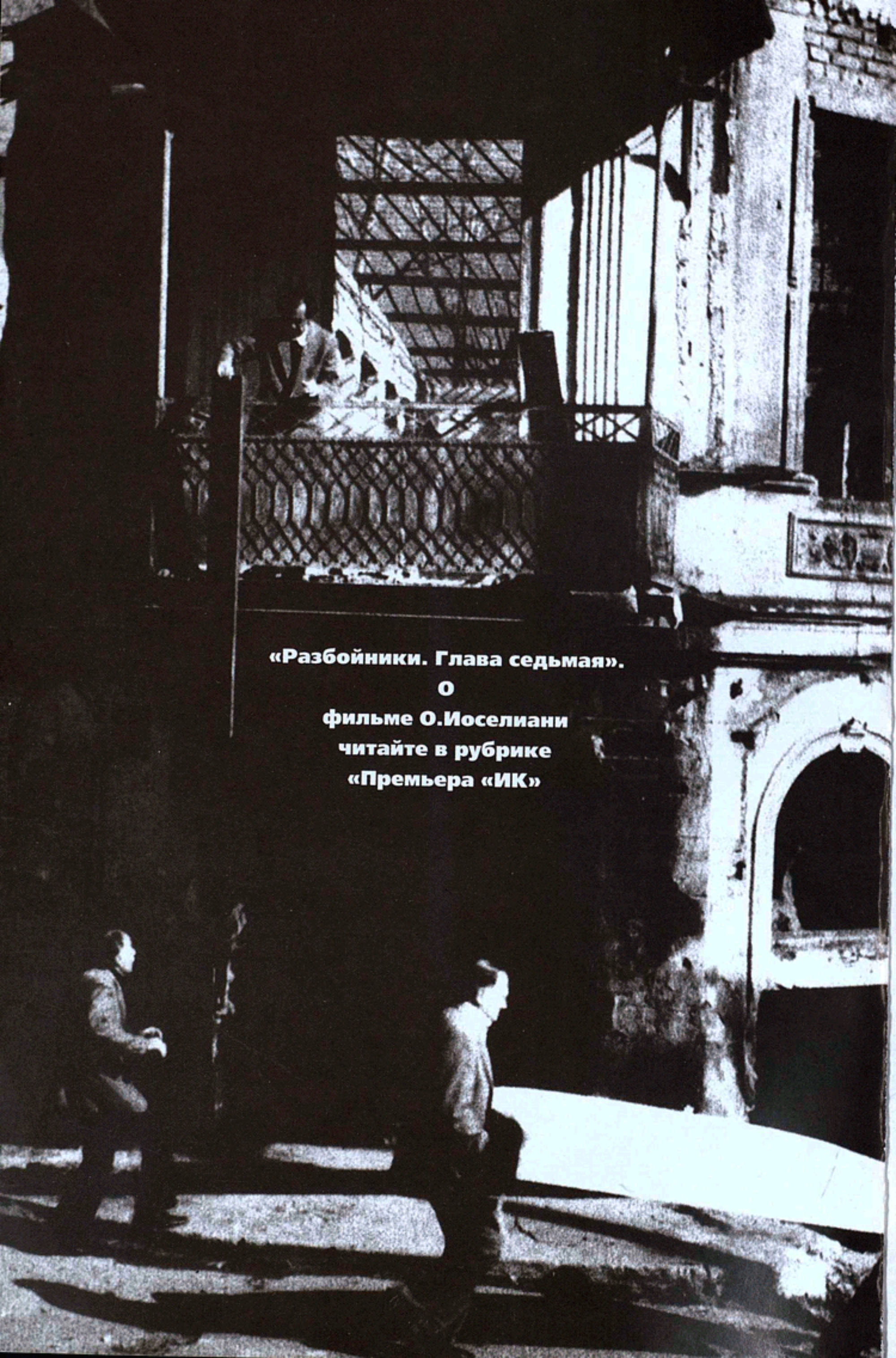
ISSN 0130-6405

УБ 12

ИСКУССТВО КИНО



«Разбойники. Глава седьмая».
О
фильме О.Иоселиани
читайте в рубрике
«Премьера «ИК»

«ИК»

ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

«РАЗБОЙНИКИ. ГЛАВА VII»
(BRIGANDS. CHAPITRE VII)

ОТАРА ИОСЕЛИАНИ

И КИНОПРОГРАММЫ ФЕСТИВАЛЕЙ 1996 ГОДА:

ТОРОНТО

ЛОКАРНО

ВЕНЕЦИЯ

ЖЕНЕВА

АРТЕК

НОВОРОССИЙСК

КАРЛОВЫ ВАРЫ

ПЕЗАРО

СОДЕРЖАНИЕ

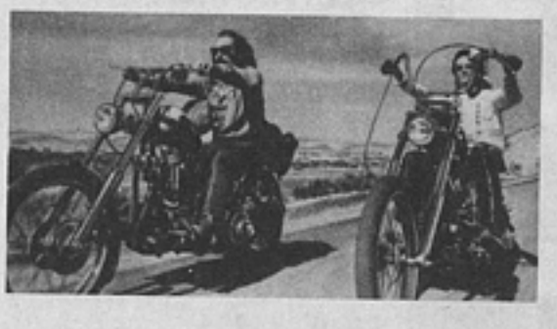
ПРЕМЬЕРА «ИК»

«РАЗБОЙНИКИ. ГЛАВА VII»

ОТАР ИОСЕЛИАНИ: 5
«Я НИЧЕГО НЕ ПРИНИМАЮ ВСЕРЬЕЗ...»

ЕЛЕНА ПЛАХОВА 8
ДЕСЯТЬ ИНДЕЙЦЕВ ОТАРА ИОСЕЛИАНИ

ОТАР ИОСЕЛИАНИ: 12
«ВСЕ ИДЕТ ПО КРУГУ...»



РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

18 М.ТУРОВСКАЯ
«СИНДРОМ ТАНТАЛА», ИЛИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ МЕЧТАНИЯ

28 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ПРОХОДНОЕ, ДОСТУПНОЕ, ПРИЕМЛЕМОЕ

34 ВИКТОР МАТИЗЕН
НЕМЫЛЬНАЯ РОССИЯ

38 АЛЕКСАНДР КОЛБОВСКИЙ
«ТЭФИ»: КРИТЕРИИ УТОЧНЯЮТСЯ

ФЕСТИВАЛИ

КАРИНА ДОБРОТВОРСКАЯ 42
«ВЕСЬ ЭКРАН» В ЖЕНЕВЕ

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ 45
«ЛЕОПАРД» МЕНЯЕТ ШКУРУ

ЛАРИСА МАЛЮКОВА 50
ЭНЕРГИЯ АРТЕКА

Л.ДОНЕЦ 54
НАЧАЛО

НИНА ЦЫРКУН 57
ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В КАРЛСБАДЕ

Н.СИРИВЛЯ 62
ЧЕРНО-БЕЛОЕ И ЦВЕТНОЕ

ИНТЕРВЬЮ «ИК»

64 ДАНИЭЛЬ ОЛЬБРЫХСКИЙ:
«ХОЧУ ПОЗВОНИТЬ ВАЙДЕ НОЧЬЮ»

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

ФРАНСУА ТРЮФФО 75
ПЕРЕПИСКА

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ 84
ХРАМ ЭСТЕТИКИ

ЭРИК РОМЕР 86
«СУММА» АНДРЕ БАЗЕНА

ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА 93
ЗЕРКАЛО ДЛЯ ГЕРОЯ

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ 112
ЗАПИСКИ ПОСЛЕДНЕГО СЦЕНАРИСТА

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 1996 ГОД 162

ЛАБОРАТОРИЯ

95 ФРЕД ЦИННЕМАН
ИЗ РЕЖИССЕРСКОГО АРХИВА

105 РАШИТ ЯНГИРОВ
БЕСПЛЕНОЧНЫЙ ФИЛЬМ

107 ГЕОРГИЙ ВАСИЛЬЕВ, СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВ
«ЧАПАЕВ»

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

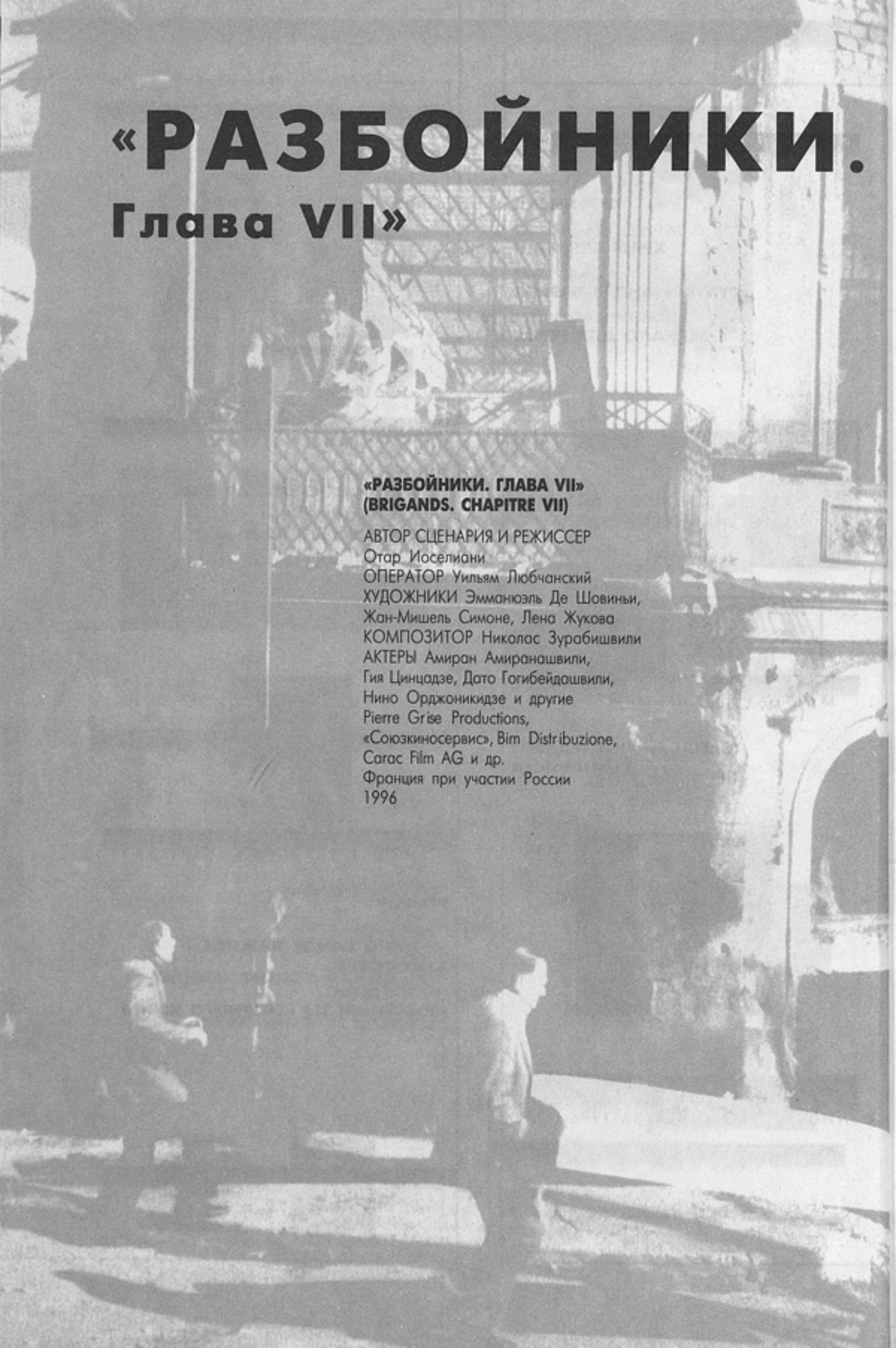
130 РОМАН ПОЛАНСКИЙ
РОМАН

150 РОМАН ПОЛАНСКИЙ:
«В КИНО САМОЕ ВАЖНОЕ — АТМОСФЕРА»

155 МАРГЕРИТ ДЮРАС
ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

172 SUMMARY

«РАЗБОЙНИКИ. Глава VII»



«РАЗБОЙНИКИ. ГЛАВА VII»
(BRIGANDS. CHAPITRE VII)

АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР
Отар Иоселиани
ОПЕРАТОР Уильям Любчанский
ХУДОЖНИКИ Эммануэль Де Шовиньи,
Жан-Мишель Симоне, Лена Жукова
КОМПОЗИТОР Николас Зурабишвили
АКТЕРЫ Амиран Амиранашвили,
Гия Цинцадзе, Дато Гогибейдашвили,
Нино Орджоникидзе и другие
Pierre Grise Productions,
«Союзкиносервис», Bim Distribuzione,
Carac Film AG и др.
Франция при участии России
1996

ОТАР ИОСЕЛИАНИ:

«Я ничего не принимаю всерьез...»

Вопрос. Вы поставили один из лучших фильмов советского кино — «Жил певчий дрозд». Как вы относитесь к нему сегодня?

Отар Иоселиани. Слава Богу, что я его в свое время снял. Этот фильм принадлежит своему времени. Я был тогда тбилисский забулдыга, все знал про тбилисских забулдыг и снял про них кино. Те времена ушли и никогда не вернутся. Ни в мою страну, ни в какую другую. Нигде больше не будет места для такой небрежной трагедии. Хотя как знать — может быть, колесо времен обернется и... но это случится уже не при нас.

Вопрос. Теперь вы поставили фильм о сегодняшней Грузии, но словно существующей вне времени...

О.Иоселиани. Грузинскому народу пришлось многое пережить за свою историю, и он ничего не забыл. Однажды я приехал в одно селение на храмовый праздник и услышал, как там говорят о событиях, которые произошли восемь веков назад: «Мы стояли вот тут и отсюда осыпали их стрелами, их много было, а нас мало...» — эти люди о своих далеких предках говорили, как о себе, будто все это при них было. И так же наши правнуки будут помнить то, что происходит сегодня.

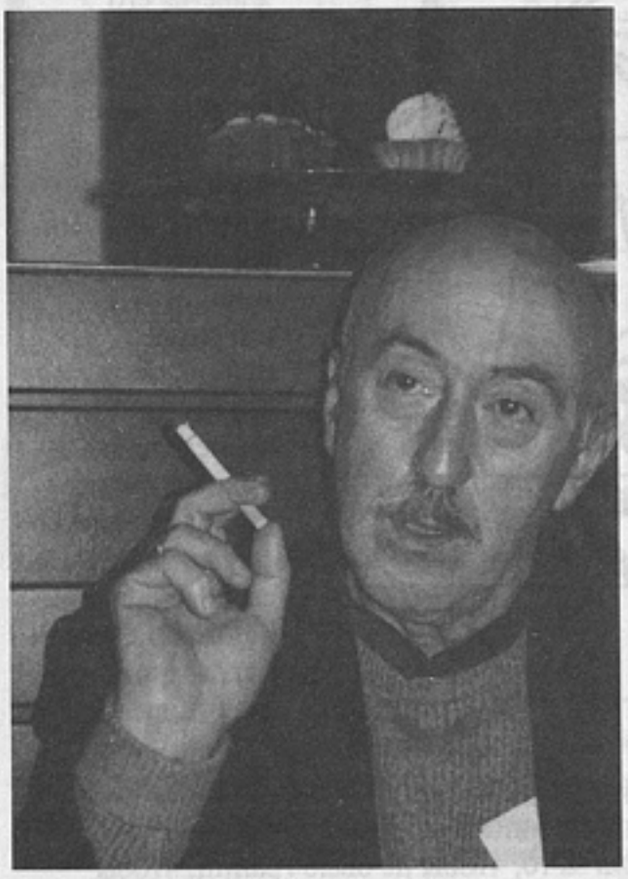


Фото Я. Макаровой

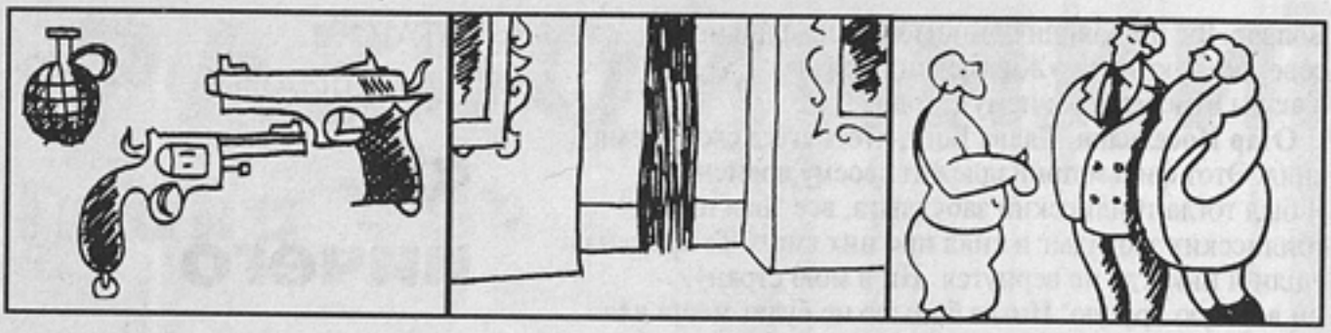
Вопрос. Вы поставили перед собой грандиозную задачу, которая требует для осмысления большой временной дистанции. Вам, наверное, пришлось почувствовать сопротивление материала?

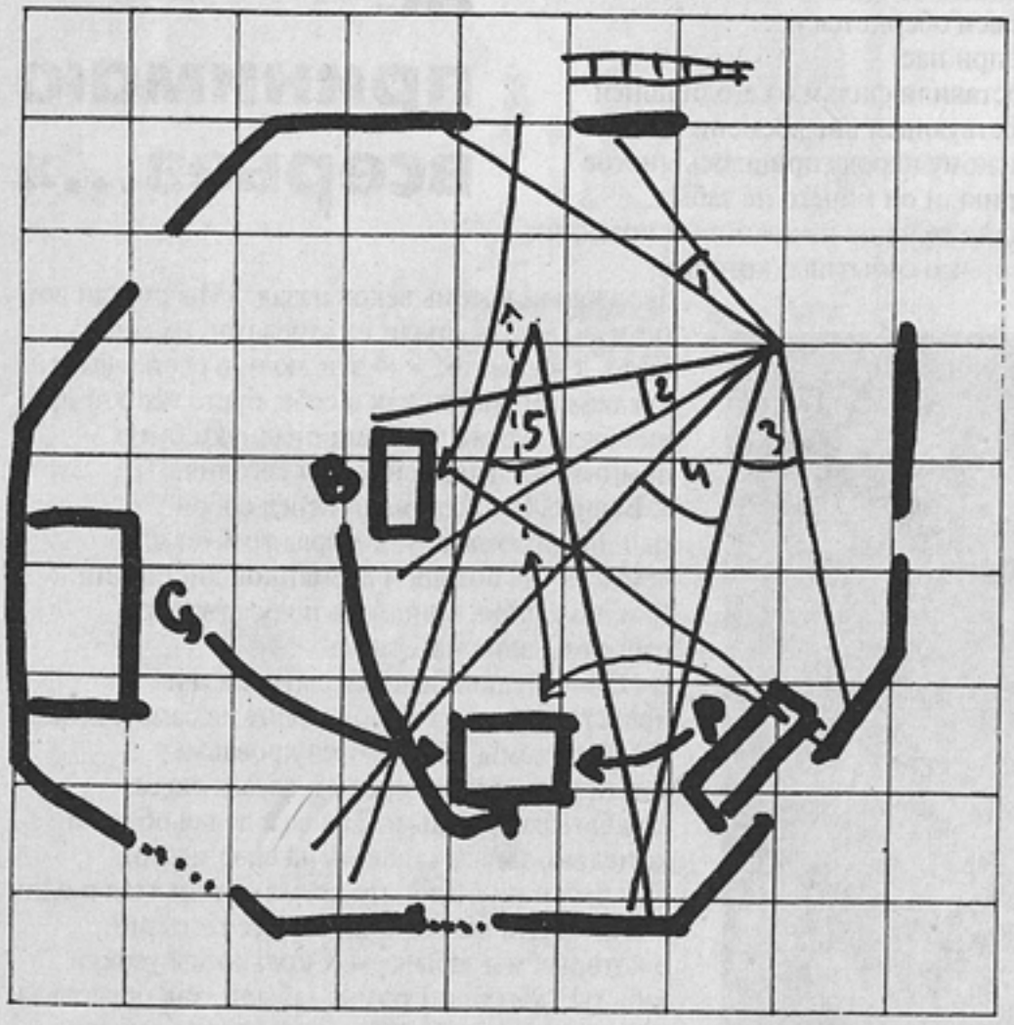
О.Иоселиани. Если закрыть глаза и представить то, что происходит на самом деле... И на эти темы начинаются кровавые мистификации, на крови и слезах люди зарабатывают деньги. Так вот: делая об этом комедию, ты все ставишь на свое место. Как бы то ни было, это время становится в один ряд со всеми человеческими несчастьями, о которых мы забываем. Сколько мы успели забыть! Забыли погромы, забыли, как орудовала в Одессе «черная сотня», концлагеря забыли, и наши, и немецкие. Помню, когда у меня возникли проблемы с «Листопадом», я встречался с каким-то секретарем обкома, и он произвел на меня приятное впечатление. Я вернулся домой и сказал отцу, что вот, мол, какой симпатичный человек попался. А отец влепил мне так, что я на всю жизнь запомнил: «Надсмотрщик не может быть симпатичным человеком!» Знаете, те, кто пережил лагерный опыт позора и унижения, никогда не рассказывают об этом, этот опыт не передается от человека к человеку, от отца к сыну. О нем стараются забыть, вытеснить его из памяти. И я решил сделать фильм о том, что так было всегда и всегда так будет.

Вопрос. А как возникла сама идея фильма?

О.Иоселиани. В тот момент, когда Ростропович играл у Берлинской стены. Шёнберга, кажется. В общем, что-то не виолончельное. И я решил тоже сделать серьезную вещь — комедию на эту тему.

Фрагменты пресс-конференции. (Кинофестиваль «Арсенал», Рига, 20 сентября 1996 года.)



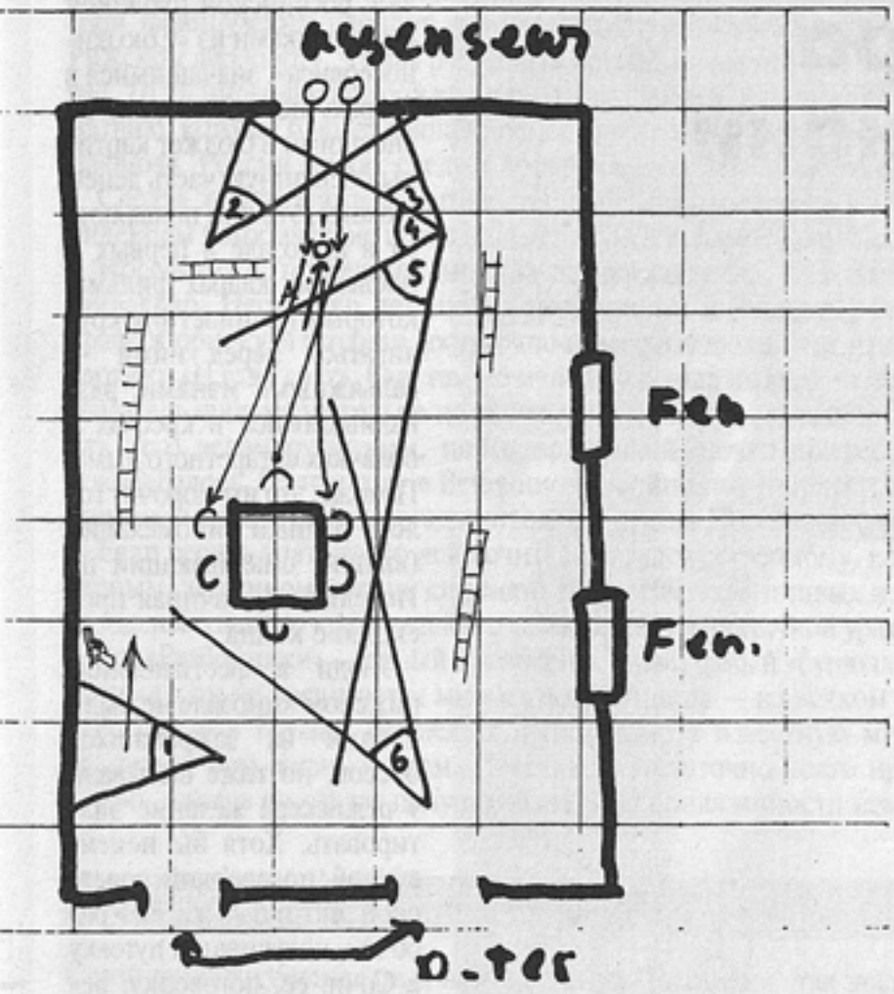


Раскадровка и рисунки Отара Иоселиани

Вопрос. У вас довольно своеобразное чувство юмора...

О.Иоселиани. Когда у человека есть чувство юмора, то легче живется его приятелям. А в творчестве оно преображается в иронию. В жизни Бастер Китон был очень несчастным. Я никогда и ничего не принимаю всерьез, что бы ни происходило. Если вы видите вещи в смешном свете, значит, вы правильно их понимаете, а если в серьезном — значит, вы ничего не понимаете.

Война — вещь настолько абсурдная... Я бы никому не пожелал идти на войну. Ни за что-либо, ни против чего-либо. У меня знакомые живут на границе Франции и Германии, там полно кладбищ. Там лежат мальчики, которые полегли за то, чтобы не было границ, чтобы люди строили автострады, покупали «Порше» и ездили туда-сюда. То же самое происходит в Чечне. Ну добьется она, что у нее будет своя нефть, что сами чеченцы будут ею распоряжаться. Стоит ли ради этого убивать друг друга? Когда Гёте писал о войне, он видел в ней только смешное. Но искусство бывает и кощунственным. Годар снял фильм о войне в Боснии и привез его в Сараево. Его забросали тухлыми яйцами. Нельзя снимать абстрактный фильм, когда идет война. В Грузии война выглядела действительно комично. Кто пытался на ней заработать, кто воевал из спортивного интереса. Это, конечно, молодежь. Молодежь вообще очень агрессивна. В Китае была такая казнь — отдавали человека на растерзание подросткам. И компартии всех стран вербовали в свои ряды молодежь, но когда люди взрослели, годам к тридцати, начинали думать и уходили от них. Еще раз хочу сказать: беда в том, что личный опыт непередаваем. А сейчас вообще воспитание становится невозможным, масс-медиа посильнее сказок бабушки, нежности матери, заботы отца.



Моя мама старалась рассказывать мне о тех, кто жил до нас, о наших предках. И когда я остался один, рассматривал альбомы со старыми фотографиями, это вселяло в меня покой, умиротворение. В молодости я был дикий и агрессивный, как все молодые, но со временем утихомирился.

Вопрос. Как воспринимают ваш фильм в Грузии?

О.Иоселиани. Немедленного понимания ни от кого нельзя требовать. Я не хотел бы ни с кем себя сравнивать, но все — сколько людей понимают «Дон Кихота» или «Гаргантюа и Пантагрюэля»? Но эти книги остаются нашими вечными спутниками. Если делаешь свою работу искренне, с желанием передать свой опыт, рано или поздно найдешь отклик.

Вопрос. Судя по историческим эпизодам вашего фильма, грузинский народ, как и любой другой, — тело без разума, которое само себя калечит. Так ли это?

О.Иоселиани. С тех пор как пещерные жители стали огораживать свое жилище камнями, появились понятия «мы» и «другие». Мы — благородные, добрые, хорошие, мы защищаемся, а они — злые, они нападают. Это понятие «мы» кристаллизовалось в понятие мафии, каждый член которой подчиняется определенным правилам и действует, «как все». «Мы» — самое отвратительное понятие, которое входит в конфликт с понятиями демократии — равенства и братства. Коллектив — всегда банда. «Мы христиане», — говорят одни. «Мы мусульмане», — говорят другие. И убивают друг друга...

Вопрос. Назовите пять качеств, которыми должен обладать кинорежиссер.

О.Иоселиани. Пять я не насчитаю. Одно знаю наверняка: надо быть ленивым. Если вы не ленивы, то есть работящи, тогда ничего не получится. А если ленивы, тогда вам придется все время с собой бороться, и из этой борьбы что-нибудь обязательно сладится.

Вопрос. А что дальше?

О.Иоселиани. Откуда мне знать...

Записала Н.Ц.

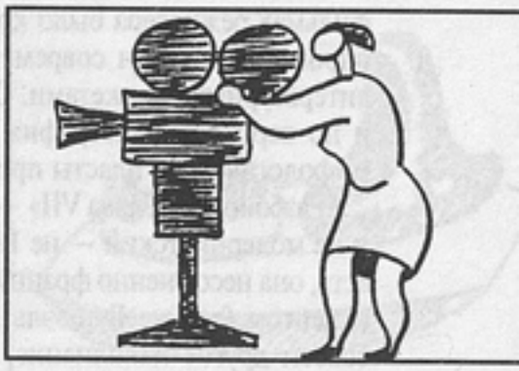
ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Десять индейцев Отара Иоселиани

К ВОПРОСУ ОБ ЭПАТАЖЕ

Представляя свой фильм на рижском «Арсенале», Отар Иоселиани не на шутку волновался. Еще больше сомнений вызывала у режиссера предстоящая встреча с российской публикой и заказчиками из «Союзкиносервиса», значащимися в титрах, но пока так и не внесшими в бюджет картины обещанную часть денег. Похоже, это они появляются в кинозале в первых и последних кадрах фильма, который начинает прокручиваться перед ними — вальяжными мэнами, развалившимися в креслах в облачках сигаретного дыма. Похоже, это им морочит голову пьяный киномеханик (внешне смахивающий на Иоселиани), начиная проекцию с конца.

Люди в фестивальном рижском кинозале не были похожи на зажравшихся боссов, но тоже вызывали у режиссера желание эпатировать. Хотя бы нецензурной поговоркой советской эпохи о «в ж... ё...» рабочем, получившем путевку в Сочи: ее, поговорку, режиссер напомнил на пресс-конференции восторженным дамам из русскоязычной прессы, источавшим запоздалые восторги по поводу фильма «Жил певчий дрозд». И впрямь неуместно: автору, представляющему свое новейшее творение, тыкать в нос его же старым шедевром. Но такова судьба Иоселиани в русском сознании: до конца дней своих пребывать культовым певчим дроздом, мифологическим героем мифологической эпохи на мифологической земле обетованной — Грузии.



То, что режиссер был не столь уж хорошим патриотом (см. «Листопад» и «Пастораль»), оставалось почти незаметным для русского глаза и слуха. К тому же Иоселиани и раньше был не прочь съязвить по поводу русских (отождествлявшихся тогда с советскими), но именно это доставляло московским интеллектуалам мазохистскую радость. И все же только уж очень большой извращенец мог извлечь кайф из заявления режиссера на рижской пресс-конференции о том, что Сочи — это бывшая деревня его дедушки, подаренная Орджоникидзе Сталину.

Пикантность подобных высказываний была усугублена историей, приключившейся за пару дней до этого: Иоселиани, просрочившего свой французский паспорт, не пропустили через погранконтроль в Рижском аэропорту. Чтобы разрешить проблему, потребовался не один час. То ли нисколько не обидевшись, то ли скрыв обиду за чересчур тонкой иронией, режиссер похвалил Латвию, которая блюдет священность своих границ, в то время как мир оказался в лапах международных мафиози. России же как следует досталось за ее агрессивную политику вплоть до сегодняшних дней.

Следуя этой эпатажной логике, пришлось бы перекроить всю историю и уж во всяком случае вернуть индейцам исторические права на Америку. Оставьте это скучное занятие радетелям политкорректности.

Иоселиани к последним никогда не принадлежал, а его решительные афронты не надо понимать буквально. Несколько лет назад, едва прибыв в Венецию, он подверг сомнению интеллектуальное право жюри, куда входили достаточно известные люди — от Андрея Смирнова до Пупи Авати, — судить картину «И стал свет». Она тем не менее получила второй по престижности специальный приз. Однако создатель фильма не только не растаял от умиления, но заявил, что получать спецприз в Венеции стало для него делом рутинным, почти привычкой, почти профессией, а его мнение о жюри ничуть не поколебалось. В этом году в Венеции «Разбойники», разумеется, опять были награждены специальным призом, и можно только догадываться, что думает Иоселиани о возглавлявшем жюри Романе Поланском.

Если верить эпатажу, то исключительно художественному, который со времен раннего Бунюэля стал верным спутником многих кинематографистов, талантливых и бесталанных, а вот теперь и режиссера, всегда избегавшего крайностей и славившегося гармоничной уравновешенностью своего художественного мира. «Разбойники» — самый провокационный, самый «бунюэлевский» фильм Отара Иоселиани, после которого он не досчитается многих поклонников — во всяком случае, в России и в Грузии. Но нельзя, перефразируя известную мудрость, нравиться всю жизнь и всем. Иоселиани достаточно долго нравился «всем», теперь он узнает цену пожизненной привязанности немногих.

ТЕМА И СЮЖЕТ

Строй квазидокументальных притч раннего Иоселиани стал эталонным для советской «новой волны»: эту мелодию он довел до совершенства в «Пасторали». Дальше двигаться было трудно — особенно в подцензурных условиях, хотя и смягченных покровительством Шеварднадзе. И тогда режиссер пробивает путь за «железный занавес» — редчайший (первенство с ним делит Кончаловский) по тем временам прецедент. В отличие от Кончаловского, засветившегося повсюду, но так и не ставшего нигде «своим», Иоселиани сразу и безошибочно нашел страну, которая ждала его. Франция оценила артистичного грузина за меланхолический юмор (сквозь который пробивается неподдельная страсть) и хороший французский язык.

Давно позади опасения, что «художник потеряет почву». В Центральной Африке, в Тоскане или в Провансе он снимает один и тот же фильм, тема которого зародилась еще на обочине его грузинских картин и обрисовалась крупным планом только в «Фаворитах луны» и «Охоте на бабочек». Будучи эстетом и при этом умеренным консерватором, Иоселиани ценит уходящую натуру — недобитый цивилизацией африканский быт, патриархальные нравы средиземноморской деревни, где аристократизм ощутим в лицах как местной знати, так и местных крестьян. Они близки ему, тоже являющему собой уходящую породу, генетически чуждую индустрии мульти-медиа и принадлежащую все более тонкой прослойке арт-кино.

Тема Иоселиани, которую он разрабатывает со смешанным чувством грусти и желчи, — это разрушение традиций и нашествие нуворишей, в роли которых одинаково омерзительно смотрятся и французы, и русские, и японцы. Процесс, как говорится, глобальный, но тем не менее все до поры до времени в

фильмах режиссера было конкретно и вытекало из непосредственного наблюдения. Он не раз декларировал, что верен современности, питается ею и не намерен подкармливаться историческими или литературными сюжетами. Однако чем дальше, тем более Иоселиани вытягивал связи по горизонтали и по вертикали; география его картин расширялась и дробилась, время искривлялось и всасывало мифологические пласты прошлого.

«Разбойники. Глава VII» — это современный роман-миф. Именно что современный, а не классический и не модернистский — не Висконти, не Джойс, не Томас Манн здесь служат моделью. Если модель и есть, она несомненно французская («Вечное возвращение» Марселя Карне) или французская с испанским акцентом (тот же Бунюэль). Характерная для мифотворчества идея «вечного возвращения» получает совсем другое наполнение, чем, например, в гриффитовской «Нетерпимости», хотя внешне фильм почти цитатно напоминает о ней.

Действие завязывается на улицах столицы Грузии — согласно аннотации в венецианском каталоге, «маленькой, все еще прекрасной страны, граждане которой по каким-то загадочным причинам постоянно воюют друг с другом». Правда, нормальные люди в городе все же встречаются; они скользят по улицам, на долю секунды опережая рвущиеся снаряды и недоуменно оглядываясь на черные «воронки»; они встречают соседей, которые на вопрос: «В людей стреляешь?» отвечают: «Во врагов стреляю»; они распивают на троих бутылку вина где-то на склоне Мтацминды, посылая человечество к дьяволу и радуясь умиротворенной красоте природы.

Один из троих — Вано (Амиран Амиранашвили) — вдруг прорывает покров времени и с простреливаемых снарядами улиц попадает в средневековый замок, где он — царь небольшой, но прекрасной страны — регулярно отправляется в боевые походы, заковывая супругу по имени Эка (Нино Оджоникидзе) в пояс целомудрия. Но как только муж за порог — пояс расстегивается запасным ключом, а сам царь чуть не становится жертвой другой фемины, завоеванной им в боях.

Третье воплощение Вано самое зловещее: некое подобие Сосо Джугашвили, районного масштаба вор и бандит, таланты которого востребуются и направляются на благое дело пламенной революционеркой, тоже Экой (вряд ли случайный антифеминистский акцент). Фильм надолго увязает в сетях энкавэдэшных интриг и демонстрирует моральный распад советской аристократии. Среди прочих здесь важен мотив сына-пионера, которого отец водит с собой на работу и приобщает к технологии застеночных пыток, не зная, что тот играет еще в одну пионерскую игру — строчит на папу доносы.

Наконец Вано, Эка и прочие пассажиры «машины времени» возвращаются в наши дни. Война окончена, те, кто надо, нажились на торговле оружием и могут провести остаток дней в благословенном Париже. Там же обитает теперь бродячий музыкант Вано, и вот однажды он видит в антикварной лавке портрет самого себя в царских одеяниях — привет из другой жизни...

О РУЖЬЕ, КОТОРОЕ СТРЕЛЯЕТ

Но это еще не конец истории. Это — Конец Истории. Иоселиани не сочиняет, подобно Гриффиту, новеллы из разных эпох, дабы иллюстрировать вечную актуальность проблемы нетерпимости и неизменность людских пороков. Дело не в том, что человечество не может реально измениться к лучшему; с некоторых пор оно не в состоянии произвести эту операцию даже в самом смелом воображении. Крах всех идеологий, всех утопий не оставил места и культурным идеалам. Не отсюда ли резкий крен драматургических структур в сторону «дурной бесконечности»?

Самые ленивые заметили это с появлением Тарантино. Но вовсе не в том новизна «Криминального чтива», что история в нем рассказывается не с начала, а с конца или середины. Куда важнее, что она, включая в себя множество событий и будучи оформлена в три эпизода, вообще не имеет ни значимого начала, ни середины, ни конца. Традиционные элементы драматургии — завязка, кульминация и развязка — трансформируются в три равноценные новеллы, между которыми сквозит не драматургическое, а совсем иного рода напряжение, иная связь. Эту связь сочли бы мистической, если бы она не была явственно мистифицирована законами виртуального мира.

Конструкция триптиха, в котором части целого соединены не линейной, а круговой связью, вошла в обиход со времен «Таинственного поезда» Джима Джармуша; она присутствует и в «Подполье» Эмира Кустурицы, и в картине Милчо Манчевского «Перед дождем» («Круг не круглый», — как заклинание, произносится в этом фильме). Кесьлёвский, опробовав сначала бинарную структуру в «Двойной жизни Вероники»,

тоже пришел к круговой «трехцветной» модели. Видимо, такая форма лучше всего передает взаимопроникновение различных реальностей и пластов современного сознания, легкость манипуляции ими.

Эта текучесть может быть обоснована по-разному. Метафизическим балансом свободы, равенства, счастья — у Кесьлёвского. Агрессивной вездесущностью мотивов масскульта — у Тарантино. У Манчевского вирус насилия передается через времена и расстояния посредством фотопленки.

Иоселиани в своем триптихе далек как от метафизики, так и от виртуальных рефлексий. Скорее, подобно Кустурице, он визуализует миражи тоталитарного антимира и прежде всего знакомый по «Покаянию» Абуладзе его оперно-инфернальный образ, его монстров и химер. При этом режиссер не отождествляется с этой мифологией, но и не полемизирует с ней, а холодно, почти брезгливо отстраняется. Затянутость второй, сталинско-бериевской новеллы явно перегружает художественную постройку, обычно столь изящную у этого архитектора кинематографического пространства. Но Иоселиани готов лишний раз продемонстрировать «излишества», чтобы убедиться в том, насколько серы и безлики на самом деле пресловутые «гении зла».

Гораздо более цветиста (почти по-параджановски), даже местами поэтична средневековая новелла, хотя она и полна обоюдоострой иронии — в адрес мужчин и женщин, аристократов и народа. Лишь в третьем, современном эпизоде, наконец, появляются персонажи из «прежнего Иоселиани» — лирика и «дрозда». Это благообразные, «с правилами», старушки, перекочевавшие в новый фильм из «Охоты на бабочек»: одна из них опекает Вано, обернувшегося на сей раз клошаром, а другая разъясняет приезжему нуворишу премудрости виноделия.

Появляется и еще одна героиня, которая сделает наиболее решительную попытку поставить точку в сюжете. Это юное существо без определенных признаков пола, дочь разоривших страну торговцев оружием. Ружья — только старинные, благородные — висят и на стене их новой парижской квартиры. Одно из них, как положено в старой доброй пьесе, выстрелит и выкосит целый мафиозный клан. Девушка позвонит в полицию и скажет: «Я убила отца и еще много человек».

Но и это не конец истории. Во-первых, как мы помним, механик неправильно зарядил пленку, и заказчики начали смотреть фильм с конца. Потом пленку перемотали, просмотр начали снова. И увидели, как Вано в Париже встретил Эку, но она в этой жизни его не узнала. А потом снова Тбилиси, Мтацминда, пейзаж «все еще прекрасной страны».

Происшедший в результате недосмотра (или злого умысла) кавардак с пленкой может быть отнесен к числу технических недоразумений. Однако именно благодаря ему происходит окончательный разлом исторического пространства в художественном мире Иоселиани, который теперь не тешит даже подобием уравновешенности. В образовавшуюся брешь проникли холод и сквозняк, из здания выдуло теплый дух домашнего очага. В тупике завершившейся мировой Истории — как на ветреном перекрестке: неприкаянно и уныло.

P.S. В Венеции картина шла под названием «Brigands», что перевести как «Разбойники» было бы слишком романтично, а «Чернь» — что больше соответствует смыслу — чересчур стилистически высокопарно. Недаром и «новых русских» у нас в быту называют бандитами и крутыми, однако не о них только речь. В Риге название фильма звучало как «12 разбойников», хотя с таким же успехом его можно было бы назвать, как у Агаты Кристи, «Десять негритят» или, как изощрились авторы украинского перевода романа, «Десять индейцев».

ОТАР ИОСЕЛИАНИ:

«Все идет по кругу...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АЛЕКСАНДР ТРОШИН

Мы встретились в его гостиничном номере рано утром, примерно за час до того, как ему ехать в аэропорт. Накануне вечером на двух сеансах в кинотеатре «Рига» показывали его новую картину, между сеансами встроилась еще встреча с журналистами, ну а после... кто же из его рижских друзей просто так Отара отпустит! В общем, спал он в эту ночь явно мало, тем не менее, давая утром эксклюзивное интервью, старался, что называется, «попасть в жанр»: добросовестно сооружал ответы, словно часы не тикали. Ну, а я, в свою очередь, старался не тратить время на вопросы, которые уже задавались накануне на пресс-конференции. Разве что некоторых разъяснений попросил.

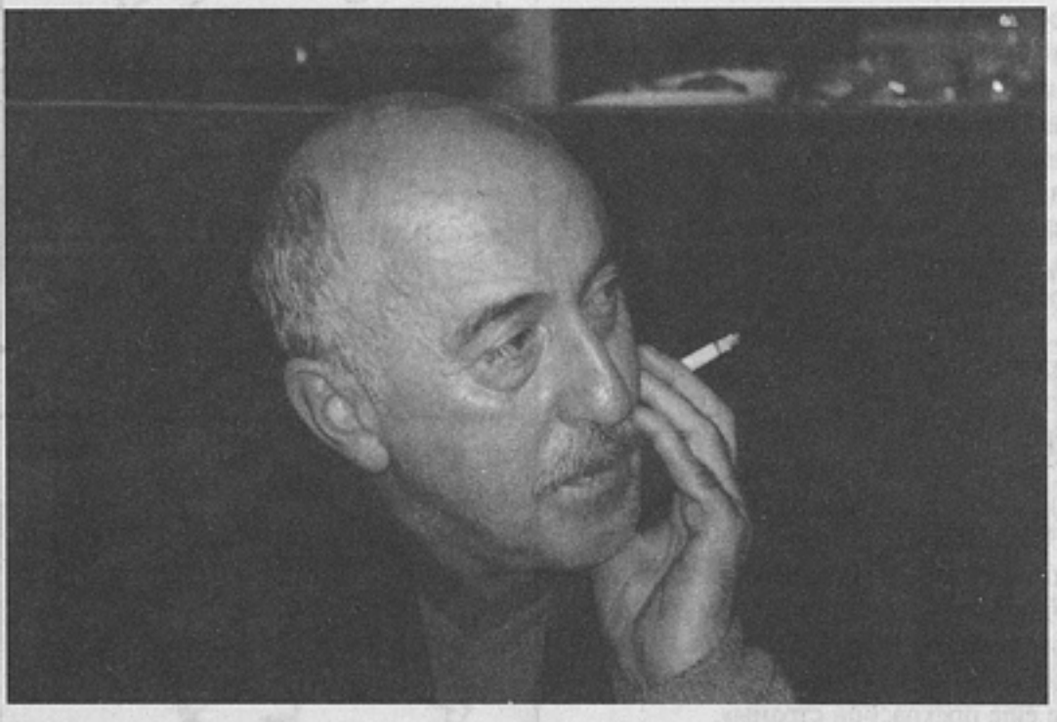


Фото Я. Макаровой

Александр Трошин. Вчера вы назвали свой фильм комедией. Да, в нем немало смешного. И все же это слово — «комедия» — как-то не приходило мне на ум, когда я смотрел фильм. Многое в нем сопротивляется такому определению. Не могли бы вы прокомментировать эту вашу вчерашнюю обмолвку?

Отар Иоселиани. Признаюсь, я ничего про это не понимаю. И никогда о жанре не думаю, когда снимаю. Бог его знает, какой тут жанр! Определить жанр всегда очень трудно. Мы привыкли к четкой классификации жанров и имеем слабость ее придерживаться. А так как на этом свете то смех, то слезы, наверное, более естественно их и в фильме перемешать.

Ну, а «комедия»?.. Думаю, ничего комичного нет в большом произведении Бальзака, которое он, тем не менее, назвал «Человеческая комедия». Почему бы это? Не задумывались?.. Дело в том, что само понятие «комедия» означает неправду. *Как бы* жизнь. Тень чего-то настоящего, что с нами происходило. А раз *как бы* жизнь, значит, неправда. В таком случае ко всему показываемому можно уже относиться... более спокойно, что ли. Скажем так: философски. Мы пытаемся проанализировать наше отношение к миру и ко всем несчастьям (потому что ничего хорошего не происходит в нашей жизни и всегда все кончается плохо), и как только это превращается в текст, рукописный или изобразительный, это тотчас становится комедией — в философском смысле слова. Будем все-таки под этим понятием подразумевать *исследование*. Оно позволяет нам как бы с дистанции посмотреть на то, что мы пережили. Сказать себе: что ж, пережили и ладно, будем жить дальше, потому что про это мы уже всё поняли. Вот почему я имел основание сказать о моем фильме, что это комедия. Хотя в нем все перемешалось, и я уже не знаю, что смешно, а что грустно.

А.Трошин. Помню, на одной из ваших пресс-конференций — еще в связи с премьерой «Охоты на бабочек» — кто-то заметил, что ваши фильмы становятся все пессимистичнее. Нынешний фильм и подавно дает для этого основания. А как, по-вашему? Какие они, ваши последние фильмы?

О.Иоселиани. Все, что мы делаем, становится, к сожалению... менее невинным, скажем так. Видимо, сказывается возраст. Потому что оптимизм, он сходен с незнанием. Неведающий еще на что-то надеется, еще имеет иллюзии. А поскольку мы немножко пожили на свете и это всё увидели, иллюзии сами собой отпали. Нам повезло: мы были свидетелями смены эпох. Смены ощущений и смены отношений — между человеком и миром, не меньше. Так вот, произошла эта смена, и вдруг выяснилось, что драма, оказывается, совсем не в условиях существования, что сам факт жизни драматичен. Мы-то ведь все время считали, что нам кто-то мешает жить. Какая-то нечисть. Какие-то одержимые нас окружают и мешают жить. Одержимые в плане Достоевского, бесы. Мы думали, что все это связано с понятиями государства, общественной системы, режима, и вдруг увидели распоясавшегося человека, сбросившего с себя одежды какой-либо идеологии и представшего в своей неприглядной наготе. Выяснилось, что драма на самом деле заключается в том, что мы все вынуждены жить вместе, жить с людьми, которые по корню своему, по сути своей, по изначально заложенному в них бешенству несоизмеримы, несовместимы с нами. И вот этот переход от той жизни, какой мы жили, к новой, в которой пытаемся найти себя, и возможность сопоставить две эти формы бытия лишают нас всяких иллюзий.

А кстати, такие ли уж оптимистичные были прежние мои фильмы? Довольно злобный и жестокий фильм — «Листопад». Уже он был пессимистичен.

А.Трошин. Но иллюзия-то в нем еще сохранялась.

О.Иоселиани. Да, некая иллюзия была. Но какая? Это была иллюзия, построенная на классическом противопоставлении отдельного человека и всего остального мира. Вспомните, во что там был вынужден окунуться молодой герой, совершив какие-то первые важные акты своей жизни. Ничего веселого не следовало после совершения этих актов.

А.Трошин. Ваш соотечественник Мераб Мамардашвили в одной из своих лекций заметил (цитируя лагерника Варлама Шаламова), что русская литература XIX века «обманула», мол, насчет человека. В том смысле, что культивировала, дескать, иллюзию о бедном, униженном и оскорбленном человеке, в котором-де загублена непорочная душа. Помню, меня очень царапнула эта обмолвка, когда я ее прочитал.

О.Иоселиани. Нет, русская литература не обманула, она была просто не прочитана. Ну, например: нет ничего более неадекватного, чем прочтение Гоголя как сатирика. Человек был в ужасе от того, как устроен мир. У него ни в одном произведении нет ни одного привлекательного существа. Всё рожи, морды... И — ужас. А это уже русская критика, начиная с Белинского, постаралась представить его как банального сатирика. Нет, русская литература ни в чем не ошиблась и не обманула. Она была искренна и откровенна в мысли своей. Кроме совершенно понятных идиллических ошибок Толстого, который все-таки был идеологом. Но так как он невольно участвовал в живой жизни, не мог ее избежать, в нем все же отразился ее подлинный пульс, то, чем жили люди в это время. Доказательством тому не «Война и мир», а скорее «Смерть Ивана Ильича», серьезное его произведение... Я уж не говорю о Куприне,

который никого не обманул. Никогда в жизни. Даже пальчиком не пошевелил в сторону лжи какой-нибудь. Но прочтение всего этого... особенно советское прочтение... свидетельствовало о духовной безграмотности тех, кто это читал и кто это трактовал. А что может быть трагичнее того наследия, которое оставил Пушкин?! Я думаю, что и конец его жизни, и предчувствие этого конца, и его взаимоотношения с обществом — все это свидетельства того, что он не мог романтически, «оптимистично», как вы говорите, относиться к тому, что составляет суть человечества. Да и Евангелие, и библейские книги... я не знаю, ну хотя бы «Царства»... они ведь все время склоняют нас к тому, чтобы мы задумались и поняли, что ничего кошмарного, в принципе, не происходит, что такова наша человеческая природа — быть безнадежно устремленными к чему-то хорошему и иметь совершенно глупое, нелепое препятствие, которое нас с этого пути к добру уводит, заставляя растратиться на мелочи, свернуть и так и не дойти до цели.

А.Трошин. Все предыдущие ваши фильмы, включая «Охоту на бабочек», имели отточенную, чуть ли не математически вычисленную конструкцию. Логика всех повествовательных изгибов и пересечений, круговых движений и возвращений была в тех картинах более чем очевидна. Здесь же, в «Разбойниках», нет ощущения литой формы. Видимо, какая-то другая логика складывает целое. Мне показалось, что отдельные эпизоды можно переставить местами. Или вообще вынуть, а другие добавить...

О.Иоселиани. В размышлениях об опыте и в повествовании об опыте вы вынуждены поступиться стройностью и разрушить структуру. Разрушить ее музыкальность. Ведь музыкальность формы идиллична, ибо она завершена. Кто бы это ни был: Шёнберг или Малер... Я уж не говорю о сонатах Моцарта или симфониях Бетховена, которые все закруглены. Они включают в себя идиллию завершенной формы, как микрокосм, внутри которого все правильно, все гармонично. А когда вы повествуете о вашем растрепанном мироощущении, вы невольно нарушаете эту идиллию, и тем больше, чем искреннее пытаетесь поведать о своем переживании и понимании происходящего, побеседовать со зрителем, к которому обращаетесь, надеясь, что он думает так же, как и вы. Мы пытаемся выстроить произведение таким образом, чтобы оно доказывало какую-нибудь тезу. Но эта логика нами же подвергается сомнению: может быть, это и так, говорите вы, а может быть, и не так, я сомневаюсь. А как только вы сомневаетесь и об этом говорите, тотчас нарушается равновесие и произведение теряет стройность. Что и произошло, к примеру, у Рабле, который начал с очень четкой композиции — с рассказа о том, как родился Гаргантюа, а дальше... дальше все у него расползлось. Заявленная притча изжила себя, и автор вынужден был пойти по линии течения своей мысли. Точно так же разрушилась пьеса «Гамлет». Она ведь должна была бы прийти к какому-то концу. К желаемому концу. Но все вдруг кончается плохо, во всех отношениях плохо. Никто не умеет играть на флейте, хотя это очень просто — надо всего лишь закрывать пальцами дырочки. И открывается, что душа человеческая сложна... Все это вдруг вылилось в полную декомпозицию. В вереницу невольных ошибок, поступков. И — вопросов, оставшихся без ответа. Ведь мы, например, так и не знаем, совершила ли Гертруда какой-либо грех или нет. Вопрос этот повис. И «быть или не быть?» тоже так и осталось вопросом. В неведении обменявшись шпагами, Гамлет с Лаэртом друга друга убили, но это ведь не разрешение проблемы. А если б не убили?..

Понятие формы очень сложное, оно все-таки связано со стремлением замкнуть какой-то цикл и превратить его в нечто такое, что можно подержать в руках. Но когда мы пытаемся поставить нашего собеседника в положение человека, который так же, как и мы, не находит ответа на некоторые вопросы, то это все же гораздо порядочнее, чем ответить на все вопросы, всё закруглить и поставить точку. Потому что завершенная форма — музыкальная или кинематографическая, все равно — означает, что вы все проблемы разрешили и аккуратно положили их на блюдечко с голубой каемочкой.

А.Трошин. Ну, это вы уж зря. Во всех ваших фильмах — и в «Листопаде», который только что назвали «злобным и жестоким», и в «Жил певчий дрозд», и в «Пасторали», и в «Бабочках» — с одной стороны, музыкальная («закругленная»!) форма, а с другой стороны — никаких ответов, одни вопросы.

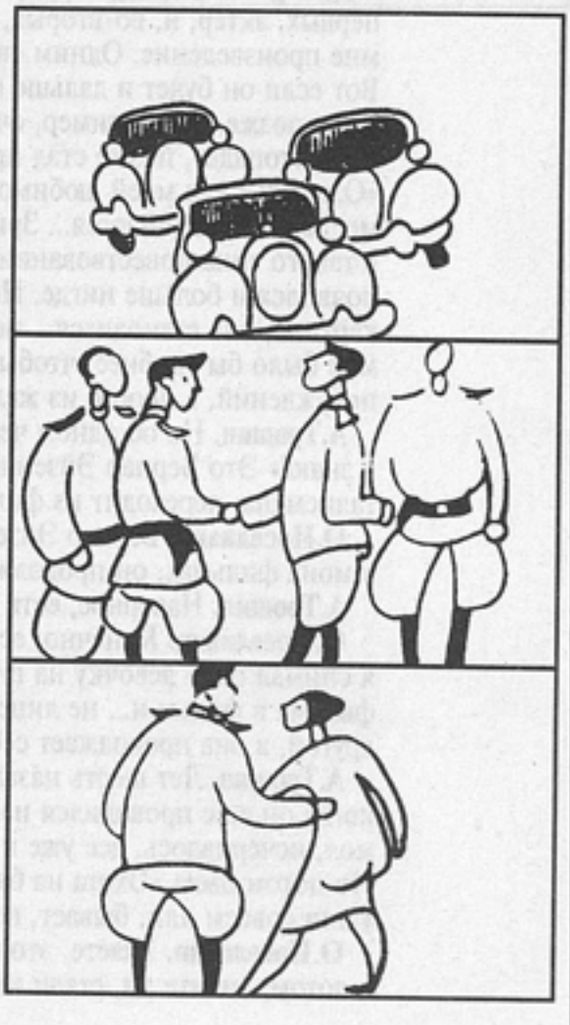
О.Иоселиани. Так как вы меня заставили задуматься об этом, я... вот сейчас, сегодня утром... настаиваю, что неразрешенные вопросы и сомнения ведут к деформации конструкции. Знаете, я ведь могу совершенно спокойно эту картину подрезать, превратить в нечто закругленное и посадить ее в бутылку, как джинна. Поверьте, нет ничего проще — сделать из этого такое произведение, где все элементы соотносились бы друг с другом более-менее гармонично. Но будет ли это правильно? Не знаю. Нет, я хочу оставить картину такой, как есть, чтобы она угловатостью своей продолжала существовать в мысли моего собеседника. Чтобы он ее сам довершал. Сам работал над тем, над чем мы все работаем, о чем мы все думаем.

А.Трошин. И на вчерашней пресс-конференции, и на других аналогичных встречах с журналистами вы как-то неохотно, я заметил, говорите о прежних своих фильмах. Словно это все было на

другой планете и не с вами. Однако в новом фильме посылаете «приветы» своему прошлому — не знаю, осознанно или нет. Или, может быть, это привиделось только мне, критику, который невольно (такая профессия!) читает все ваши фильмы как один текст, и связи между его частями сами обнаруживаются. Либо я их «вчитываю»... Короче: отсылки, которые я в этом фильме то ли вычитал, то ли «вчитал» в него, они были предусмотрены или возникли сами по себе, без вашего, так сказать, участия? Скажем, такой кадр: оркестровая яма, дирижер (кажется, тот же самый, что в «Певчем дрозде»), вот-вот завершится увертюра... Идет панорама, и я уже жду, что сейчас камера наткнется на Гию Агладзе, который ударит по своим барабанам или, наоборот, не поспеет... Но что это?.. Пустые стулья и пюпитры... Ну да, на дворе ведь 1935-й или 37-й, и «воронок» уже многих увез... Или, к примеру, в другом месте фильма возникает не так уж нужный повествованию часовщик. Опять отсылка к «Дрозду»?

О.Иоселиани. Да-да, конечно: это намеренные цитаты. Если вы рассматриваете все, что может сделать в течение своей жизни один человек — руками ли, мыслью, словом, пластикой, — то перед вами будет как бы одно большое произведение, с вариациями. Творчество обретает как бы форму рондо. Рондо — это рассказ о том, что произошло в промежутках между повторами темы. И после того как вы рассказали, что произошло, исходная тема повторяется, но уже принимает другую окраску. Возьмем, допустим, третью часть Восьмой сонаты Бетховена. Татата-там, та-там, та-там... Да?.. Затем начинается отступление, которое повествует... нет, лучше сказать, излагает в звуках какие-то переживания, и потом опять звучит: татата-там, та-там, та-там... Но уже, вернувшись к этой теме во второй раз, вы как бы подчеркиваете: что бы ни происходило, все равно все идет по кругу. Понимаете?..

Да, в «Разбойниках» есть скрытые цитаты из других моих фильмов. Цитаты идентичные. Ну, например, я снял утренний завтрак в семье. Точно такой же, как в «Листопаде». Я пунктуально его восстановил, включая фон, часы, музыку, бабушку, детей, молодого человека, который встает из-за стола, благодарит и куда-то уходит. Но за это время произошло столько событий, что сама эта тема уже звучит по-другому. Мы же видим, куда уходит молодой человек: на кровавую разборку. Так я пытаюсь запечатлеть мои ощущения от того мира, который нас окружает: все время возвращаюсь к старой теме, но она меняет окраску в зависимости от того, что за это время в нашей жизни произошло. Тема вроде та же и не та. Этот эпизод с завтраком я пересадил в картину из «Листопада», но в контексте того, что произошло за тридцать с лишним лет, он поменял смысл.



А.Трошин. А эпизод со снайпером на крыше дома, который переводит винтовку с оптическим прицелом с одного объекта на другой? Это ведь тоже цитата из «Певчего дрозда» с его телескопами, микроскопами и прочей оптикой. Не так ли?

О.Иоселиани. Ну, да... Я как бы задаю вопрос: что можно видеть сегодня в оптический прибор? И для чего? И что можно было видеть в тот же оптический прибор в другое время? Меняется назначение оптического прибора. Но вообще вы меня заставляете думать о том, о чем я совсем не думал, когда снимал. Такая у меня профессия.

Нет, действительно: если попытаться все проанализировать, то, наверное, мы к этому и придем. Однако поверьте, что это все незапланированные смыслы. Неправда, что можно все рассчитать. Можно рассчитать лишь какое-то движение и русло повествования, но что по этому руслу потечет и какие вдруг фьорды вокруг окажутся, рассчитать нельзя.

А.Трошин. А как с исторической реальностью в фильме? Сколь она документирована на самом деле? Скажем, те же 20—30-е годы... Их изображение по внешним приметам совпадает с тем, что мы об этой эпохе знаем, что видели в том же кино. Совпадает по контуру. Но вот уже в эпизоде из дали веков (средних? или позже?) я этого уже не могу установить — вероятно, по причине плохого знания грузинской истории. Или она тут ни при чем?

О.Иоселиани. Меня как-то спросили — то ли в Москве, то ли в Тбилиси: как вы можете снимать про жизнь людей в странах, где сами не родились и где не ориентируетесь? А как, спрашивается, можно снимать про времена далекие? Про Петра I, например, или про Ивана Грозного... Это же все мифы, сказки... мои представления о том, как это могло быть. То же самое с дальними странами, в которых мы не родились и не знаем их толком, но в которых снимаем кино (в частности, я снимал в Африке — «И стал свет»). Да даже страны, в которых мы живем... Разве мы их изображаем такими, какие они есть? Взять, например, Грузию, где я снимал «Листопад», «Жил певчий дрозд», «Пастораль». То, что вы видите на экране, никакого отношения к той Грузии, которая реально существует, не имеет. Изображение имеет отношение лишь к тому, как я представляю себе этот мир. Как я его сам себе придумываю. Точно так же с эпизодами о 30-х годах. Я думаю, что, наверное, это могло быть так. Заниматься же тем, чтобы детально восстанавливать 30-е годы, — путь очень далекий, да и невозможно это восстановить. Что бы мы ни говорили о том, как страдали наши отцы в ту эпоху, образ будет неадекватным реальности. Мы можем либо преувеличить, либо смягчить. А раз так, то лучше, я думаю, откровенно придумать, как это все было. Создать басню на эту тему. Притчу. Притча данного фильма заключается в том, что я одеваю актеров в разные костюмы, а они остаются все теми же и совершают те же самые поступки, которые человеческие существа всегда, мне кажется, совершали.

А.Трошин. Коль скоро речь зашла об актерах... Что это за исполнители, откуда они? Откуда, скажем, герой, являющийся нам то королем, то бомжем, то партийным функционером в сталинской мясорубке?

О.Иоселиани. Амиран Амиранашвили. Он из Тбилиси, театральный актер. И вместе с тем настолько не актер, что смог вписаться в нашу работу естественным образом.

Тут я должен кое-что пояснить... Я очень был дружен с Женей Евстигнеевым. И как-то раз подумал: а не может ли он что-нибудь у меня сыграть? Не может. Женя не мог. Он был, во-первых, актер, и, во-вторых, за ним тянулся такой шлейф сыгранных ролей, что он разрушил бы мне произведение. Одним своим появлением в фильме. А Амиран... его ведь пока никто не знает. Вот если он будет и дальше сниматься, тогда все перепутается, смешается: что было раньше, что было позже. Я, например, очень был недоволен, что молодой человек, который снимался у меня в «Листопаде», позже стал профессиональным актером, снялся вскоре у Абуладзе в фильме «Ожерелье для моей любимой». Ведь по прошествии времени все фильмы переставляются местами. И начинается... Зритель говорит: «А, этого я знаю!» Допускать это никак нельзя — в такого типа повествовании, как у меня. Мне нужен человек уникальный. Чтобы один раз появился и больше нигде. Потому что его мелькание на экране в разных ипостасях мешает картине, она становится... неудобочитаемой, что ли. Не знаю, что Амиран будет делать дальше, но мне было бы удобнее, чтобы он уже больше никогда и нигде не снимался. Это не из эгоистических побуждений, а просто из желания сохранить свой текст в чистоте.

А.Трошин. Но об одном человеке, мелькнувшем в картине, я действительно сказал: «А, этого я знаю!» Это Бернар Эйзеншитц, наш французский коллега — историк кино. Он у вас вроде талисмана: переходит из фильма в фильм...

О.Иоселиани. Бернар Эйзеншитц — это Бернар Эйзеншитц. Где бы он ни был, кого бы ни играл в моих фильмах, он продолжает свою жизнь, выполняя присущие ему на этом свете функции.

А.Трошин. Наверное, есть кто-то еще, просто я их не знаю.

О.Иоселиани. Конечно, есть. Например, и в «Листопаде», и в «Певчем дрозде», и в «Пасторали» я снимал одну девочку на вторых ролях. В последнем фильме я ее тоже снял. Она переходит из фильма в фильм и... не лицедействует, нет, а просто продолжает жить. Фильмы сменяют один другой, а она продолжает себе жить и немножко стареет.

А.Трошин. Лет шесть назад мы с вами вот так же разговаривали (кстати, тоже на «Арсенале», когда он еще проводился на взморье), и вы тогда довольно пессимистично рассуждали про кино: мол, исчерпалось, все уже в нем сделано... Было ощущение, что вы перестанете ставить фильмы. Но потом была «Охота на бабочек», а теперь вот «Разбойники»... Как с теми сомнениями? Они ушли совсем или, бывает, возвращаются?

О.Иоселиани. Знаете, это неправда, что мы все были вначале музыкантами, потом математиками, а потом, видите ли, стали кинематографистами, овладев столь сложной профессией. Выяснилось,

что, став кинематографистом, ты начинаешь владеть самым простым инструментом, какой только существует на этом свете. Но раз он такой простой, как... ну, я не знаю... как нанесение слов на бумагу, это ведь так просто, не правда ли... то тем более он на вас накладывает ответственность. За умением играть на скрипке можно скрыть отсутствие мыслей, потому что само это умение, само владение этим ремеслом занимает, что ни говорите, девяносто девять процентов усилий в вашем общении с аудиторией посредством этого инструмента. А в кинематографе владение инструментом занимает всего лишь один процент, остальной груз ложится на то, чем обладают все живущие люди: совесть. Совесть, умение одернуть себя, подумать о чем-то... Мы овладели самым простым инструментом для изложения мысли, таким же простым, как умение говорить... Если бы я был вынужден с вами говорить по-немецки, то у меня ушло бы девяносто девять процентов усилий на то, чтобы быть вам понятным. А так как инструмент, на котором мы с вами общаемся, — это русский язык, которым я владею, то я уже не думаю о том, как я им владею. Техника владения языком занимает лишь один процент в нашем с вами общении. Все остальные усилия тратятся на сами мысли, которые я хочу вам изложить при помощи этого инструмента... Постойте, а к чему я это все?..

А.Трошин. Мы говорили о кино. Стоит им в конце XX века заниматься или нет?

О.Иоселиани. А, ну да! Так как кино не является каким-то самодовлеющим предприятием нашей жизни, а является лишь инструментом, наипростейшим инструментом для воплощения наших гражданских, социальных, метафизических и прочих других поступков (хотя нет, метафизических поступков не бывает, можно говорить лишь о метафизически обоснованных поступках), то им, конечно, нужно продолжать заниматься. Вряд ли я и в прошлом нашем разговоре в этом сомневался. Разговор, наверное, был о том, посредством какого способа выражения мы будем продолжать пытаться сообщить живущим с нами в одно и то же время или грядущим поколениям, о чем мы думали и что с нами происходило. Кино — это все-таки прикладная вещь. И мы, и все, кто был в кино до нас, работаем и работали в области семантики. Пытаясь выразить какие-то свои переживания, ощущения и мысли, мы попутно, невольно разрабатываем язык этого общения... И все, кто работал до нас в кино — будь то Гриффит, Довженко, Рене Клер, Виго или Тарковский, — оставили нам в наследство этот язык общения. Может быть, какую-то лепту внесу в него и я, и это будет продолжаться, язык будет постоянно совершенствоваться и усложняться.

А.Трошин. Мой последний вопрос. Как вы относитесь к тому, что вас одолевают критики и журналисты, задают вопросы, заставляющие задумываться о вещах, которые для вас естественны и о них не думаешь, — вроде вопроса о «языке искусства»?

О.Иоселиани. Я очень боюсь в таких случаях ошибиться в формулировках. Потому что сегодня я могу сформулировать это так, а завтра иначе. На одну и ту же тему я могу сегодня сказать одно, завтра другое, а послезавтра третье. И вы меня поймаете на противоречиях... Но, может быть, ценен сам этот процесс. Процесс незавершенной беседы. Если б я окончательно что-нибудь сформулировал, тогда от беседы к беседе я говорил бы одно и то же и общение лишилось бы смысла. Как и общение посредством кино.

Рига
21 сентября 1996 года

М.ТУРОВСКАЯ

«Синдром Тантала», или Кинематографические мечтания

А мне плевать, мне очень хочется...
В.Высоцкий

...Недавно, роясь в своем квазиархиве, я обнаружила перевод старой статьи американского идеолога «новой журналистики» Тома Вулфа, опубликованной в 1972 году в «Эсквайре», — «Почему больше не пишут великих американских романов». По аналогии я могла бы назвать свою статью «Почему у нас больше нет интересного кино». При этом веские материальные причины мы пока оставим в стороне: они очевидны. Но «интересного» кино делается так мало. И старая статья Тома Вулфа так же, как совсем уж древний «золотой век» Голливуда, предлагает если не ответы, то хотя бы некоторые ориентиры.

Итак: «Когда я приехал в начале 60-х в Нью-Йорк, передо мной открылось такое зрелище, что я глазам своим не поверил. Нью-Йорк представлял собою вавилонское столпотворение, ухмыляющуюся оргию... Но еще больше меня поразило, что никто из писателей не отразил эту картину — богатый материал доставался практически одному мне. И я принялся лихорадочно писать одну за другой статьи об удивительном зрелище, раскинувшемся у меня прямо перед глазами, — бурлящем и вопящем Нью-Йорке! Причем все время я был уверен, что явится какой-нибудь предприимчивый романист и изобразит всю эту великолепную сцену одним гигантским смелым мазком. Картина жизни была так впечатляюща... Она так созрела для изображения, прямо-таки просилась в книгу, но... романист так и не явился. К моему вящему изумлению, тема Нью-Йорка, это «золотое дно», была отдана на откуп журналистам».

И в другом месте: «Ныне у романистов в ходу такие слова, как «миф», «легенда» и «магия»... (Нужды нет, что теперь на их место можно предложить слова скорее из сферы бахтинского телесного низа, а «мифы» и «магии» отошли по ведомству «ведов». — *М.Т.*) С необычайной прытью они принялись выдавать на-гора романы идей, фрейдистские романы, сюрреалистические романы... кафкианские романы, а несколько позже и кататонические романы...

В результате к началу 60-х... наиболее серьезные, честолюбивые и, надо полагать, талантливые романисты отказались от возделывания самой богатой почвы, на которой взрастает роман: изображения общества, картины социальной жизни, обычаев и нравов, «того, как мы сейчас живем», по выражению Троллопа... Бальзак гордился тем, что он был «секретарем французского общества». Большинство серьезных американских романистов скорее перережут себе вены, чем согласятся получить известность в качестве «секретарей американского общества»... Разве можно опуститься до такой низкой роли?..

...И вот в середине 60-х откуда ни возьмись объявляется кучка люмпен-пролетариев, писак из популярных иллюстрированных журналов и воскресных приложений...»

Я потратила так много места на цитаты из старого «манифеста» не для того, чтобы вступить на тропу полемики по поводу американского романа, хотя, каюсь, из романов давно уже предпочитаю детективы, и не за ради suspense (читая преимущественно в транспорте, я всегда заглядываю в конец заранее), а оттого, что это последний заповедник «романа жизни».

Но речь не о романе. Приехав в Москву после известного перерыва, я, как и Том Вулф, была поражена тем «несуразным карнавалом», тем поистине вавилонским столпотворением, тем «золотым дном», которое представляет собою сегодняшняя московская реальность для кино. Как, равно, и тем, что она, за небольшими исключениями, практически отдана на откуп телевизионным журналистам — этим «люмпенам» кино, ныне ставшим «звездами». Ну, конечно, большинство кинорежиссеров, составляющих дворянское сословие экрана, скорее перережут себе вены, чем... Тем более что на дворе пост... а теперь уже пост-пост... и вообще.

Это «вообще», иначе модус времени, переживаемого цивилизацией, — вовсе не фикция. Еще в 60-х, публикуя в «Новом мире» Твардовского статьи, которые потом составили книжку «Герои безгеройного времени», я убеждалась в странном единстве мирового процесса. Можно сказать иначе — по законам Эзопа, «наши» проблемы можно было живописать на «их» материале, хотя поводы и даже причины были чаще всего разные, даже противоположные.

Культура 30-х — классического десятилетия диктатур — в условиях тоталитарных режимов несомненно несла стигматы этих режимов, структурно ими определялась. Так же очевидны национальные — определяемые традицией — различия. Но даже и в эти — экстремальные — времена, странным образом, выражало себя единство культуры. В этом смысле, например, о «великом советском кино», равно как и о нацистском, можно говорить как о кино «голливудского типа». Иначе и не могло быть, если оно хотело быть «самым важным из искусств».

Казалось бы, по этой логике, время «пост...» («у них» постиндустриальное и постмодерное, «у нас» — постсоветское) представляет собою систему сообщающихся сосудов, в котором всему, что не «пост...», делать просто нечего (см. книгу Б.Гройса «Утопия и обмен»).

С другой стороны, самоочевидно, что наше «пост...» в иной системе координат есть скорее «пре...»: капитализм, как и социализм, тоже приходится начинать с азов, и ученые могли бы наблюдать у нас эпоху зачаточного капитализма примерно так, как они изучают детство человечества, отправляясь к аборигенам.

В прошлом году, занимаясь в Вашингтоне сравнением советского и американского кино 30-х, я попутно — можно даже сказать, непроизвольно — составила своего рода «наглядное пособие»: киноретроспективу из 30 — 35 лент, которую в преддверии грядущих президентских выборов назвала «Занимательная демократия». По Б.Брехту ее можно было бы озаглавить «Веселое обучение». Вот несколько слов из преамбулы: «Сегодняшнего российского человека, потерявшего свой «социалистический идеал», в массе своей мало что извлекшего из экстренного «строительства капитализма», разочарованного в слове «демократия» (ведь ничего, кроме слова, он не знает), по-прежнему беззащитного перед властью, насилием и дезинформацией, чаще всего сравнивают с немецким обывателем Веймарской республики — и не без оснований (см. книгу А.Янова «После Ельцина. «Веймарская» Россия»).

Между тем, Америка на рубеже тех же 30-х пережила свой вариант кризиса — удар Великой депрессии и Новый курс как попытку ее преодоления. В самые трудные годы, при всех противоречиях, страна, подобно Одиссею, сумела миновать как Сциллу «красной», так и Харибду «коричневой» опасности благодаря традициям, привычкам и стратегиям».

Как ни странно, но для Голливуда, озабоченного больше всего коммерческим соревнованием студий, это время общего экономического спада оказалось временем экономического и всяческого подъема, действительным «золотым веком». Производство достигало 500 фильмов в год (для сравнения: в немаленьком СССР в 1930 году было снято 128 картин — самая высокая цифра тех лет); сборы росли; с освоением звука сложилась новая система массовых жанров, плеяда новых мировых звезд. Плебеи и люмпены Высокой культуры сумели сделать кино — как и джаз — национальным искусством Америки.

Кино 30-х было обличительным, язвительным, циничным, остроумным, беспечно развлекательным, сентиментально дидактическим, кичевым, но никогда не скучным. Оно было основано на «хорошо сделанном» сценарии, звездах и ансамбле, блестящем диалоге, твердой режиссерской руке. А главное, оно через систему жанров описывало то самое, что, по Т.Вулфу, потерял из виду роман. Даже в самых «черных» своих вариантах оно опиралось на фундамент «ценностей» (values) и, главное, несло в себе огромную энергетику — те «витамины», которых так не хватает усталой и изверившейся российской повседневности. В кино этой эпохи катастроф, ошибок и проб отразились ситуации и темы, столь знакомые нашему «дикому Востоку».

Завершая разговор о ретроспективе, замечу, что, по рубричному принципу нашего темпланирования, в ней было три qui pro quo с президентом, четыре шоу-биз мюзикла, два социально-критических фильма и две популистские «утопии»; три из тех картин, что заложили основы гангстерского жанра, два вестерна, две ленты «о женщинах», три о большой коррупции и две о мелких служащих, две о СМИ, научная и ненаучная фантастика, не говоря уже об «авторском» кино, как-то: «Новые времена» или «Гражданин Кейн», «Утиный суп» или «Она ему навредила».

«Золотой век» Голливуда, который был основой мирового проката, практически миновал нас. Между тем, этот огромный пласт кино, ныне называемый «классическим», так же фундамен-

тален для аудиовизуальной, зрелищной культуры, как и поиски экспериментаторов. Как минимум им было от чего отталкиваться.

Но речь и не о традициях экрана. Голливудское кино 30-х сумело сложить систему жанров, стать развлекательным, поучительным, прибыльным и национальным, потому что оно описало Америку на переломе, Америку в катаклизме, Америку в становлении, возместив недостачу эпических преданий молодой нации.

В тот исторический момент, когда у нас все политические движения озабочены возведением идеологии и изобретением пригодных мифов, я невольно вспомнила о Голливуде, где в борьбе и конкуренции студий, в погоне за кассой, развлечения ради, кино — фильм за фильмом — создавало из непрочного материала целлулоида фундамент «ценностей» и мираж Американской мечты. Ибо оно было «секретарем общества».

Бывают эпохи, которые по своей турбулентности нуждаются — в качестве мифотворцев — скорее в секретарях, нежели в пророках или экспертах по СМИ. (СМИ, конечно, манипулируют обществом, но слухи об этом все же сильно преувеличены.)

В основе этого кинематографа лежала story — случай, казус, происшествие, анекдот, быль или небылица. Так же, впрочем, как в основе мифологии. Все барды и скальды, аэды и рапсоды, ашуги и акыны были рассказчиками. Что такое ирландские или исландские саги, «Калевала» или даже «Метаморфозы» Овидия, как не собрание историй? Что такое сказания о Сиде, «Песнь о Роланде» или русские былины, как не «сериалы»? Когда мой сын был маленьким и должен был взять одну книгу на месяц в болгарский лагерь, он выбрал «Илиаду» и «Одиссею» — для него это был авантюрный роман в гекзаметрах, а вовсе не «классика», обязательная и потому скучная.

Люди всегда нуждались в сказителях, рассказчиках, фабуляторах, поэтому Белинский никогда не заменит глупого Милорда. Кажется, даже наша культура, претендующая быть больше чем культура, смирилась с этим, и каждый уселся смотреть «свой» сериал, создающий не только перипетии, но и некую виртуальную, как теперь говорят, реальность, в пределах которой одинокие со-зрители сплачиваются в «виртуальную» же общность.

В 30-х, когда домашнего TV еще не было, таким коллективным рапсодом, таким неистощимым фабулятором стало для Америки кино. Система жанров позволила ориентироваться в этой творимой мифологии и выбирать «свое».

Когда-то Леви-Строс назвал свою книгу об аборигенах «Мифологичные». Название можно отнести равно к творцам и зрителям голливудского классического фильма. Его персонажи — будь то одинокий всадник, прискакавший ниоткуда, чтобы дать людям Закон, и уезжающий в закат; дерзкий гангстер, платящий жизнью за мечту о власти; бедная девушка, пробивающая дорогу в chorus-line, чтобы стать звездой или бессердечной «золотоискательницей», — все это персонажи творимой мифологии.

Материал для этого кино черпался откуда угодно. Из Библии и недавней истории Нового Света, из литературы Старого Света и текущей беллетристики, из ужастиков и научной фантастики, из политических скандалов и газетного отдела происшествий. Но более всего — из пестрой, динамичной, патриархальной и катастрофичной текущей действительности. Даже из нашей миниатюрной ретроспективы видно, что не было такого этажа в одноэтажной и небоскребной Америке, куда не заглянула бы неугомонная «фабрика грез». Президенты, судьи, миллионеры, коррупционеры, владетели латифундий, генералы и солдаты, газетчики, провинциальные барышни, деловые женщины, гёрлс, клерки, погонщики коров (ковбои), бродяги, черная прислуга, полубеспризорные подростки, бутлегеры, джи-мены, шерифы, фермеры, сезонные рабочие, старлетки, звезды, джазмены, спортсмены, продавцы, брокеры, инженеры, летчики и летчицы, юристы, а также хорошие и плохие мужья и жены, отцы, матери, дочери и сыновья и многие другие персонажи заполнили экран, создав американскую версию «человеческой комедии», обладающую гораздо более высоким потенциалом, чем клишированные сюжеты ее лент.

При этом «вечные» для нас проблемы «простого человека», «положительных» и «отрицательных» героев, «конфликта» или «бесконфликтности» решались походя и в рабочем порядке. Если даже принять во внимание, что лишь N процентов от фильмовой продукции года заметно поднималось над уровнем посредственности (тоже достаточно высоким), то и их довольно, чтобы составить тот «золотой запас», который по сей день циркулирует в специальных (типа AMC или TNT) и общих программах TV, не давая погаснуть блеску звезд, напоминая о достоинстве профессионализма и сдерживая эрозию «ценностей».

Этот самый пресловутый Голливуд не гнушался публицистически обращаться с экрана к зрителю с призывом бороться с мафией, создавая свои примитивные, но мощные бутлегерские ро-

мансы. И этот же Голливуд научился вести любовный треугольник — этот вечно флагманский сюжет «буржуазной» культуры — самыми неожиданными галсами.

Насколько банальна «выясняловка» между респектабельными супругами и хищной соблазнительницей, настолько же остроумна, забавна и семиотична для «образа жизни» та же история, разыгранная в кругу дам-клиенток и полудам обслуги; а «благородные» диалоги мужа и жены в пересказе горничных звучат гораздо острее, так что супругу нет даже надобности появляться на экране: мир «Женщин» (The Women) Джорджа Кьюкора самодостаточен для «комедии нравов».

Так же банально могло бы выглядеть соперничество двух пилотов — старшего, для которого «первым делом самолеты», и младшего, для которого главнее «девушка», — в любви к прекрасной летчице. Но Голливуд и здесь использует ход оригинальный и неожиданный: старший летчик погибает в бою, но небесный штаб назначает его невидимым ангелом-хранителем младшего. Столь типологичные (в том числе для советского варианта фильма о друзьях-товарищах) перипетии ревности, самолюбия, профессионального соревнования, благородного самопожертвования приобретают в «Парне по имени Джо» (A Guy Named Joe) Виктора Флеминга третье, не лишенное трагикомизма измерение.

Можно наудачу привести пример еще одного — общего — клише времени: распрю «романтиков», верящих в «обыкновенное чудо», с плохими прагматиками. В американской версии — «Чудо на 34-й улице» (Miracle on the 34th Street) Стива Сикли — вопрос о «настоящести» Санта-Клауса решается... через суд — комический апофеоз совершенно американской теологии lex civilis.

Все эти мини-примеры, выхваченные из океана голливудской продукции, свидетельствуют, что вульгарное детище масс-медиа было так же всеядно в сфере поиска приемов — от прямой публицистики до квазибрехтианского V-эффекта, — как и в поиске сюжетов.

Разумеется, «враги народа» («Враг общества» — People's Enemy — так назывался фильм Тома Пауэрса с Джеймсом Кегни) прямо из экранной симфонии черных лимузинов и ручного пулемета входили в национальную мифологию, а миф Семьи торжествовал в кошачьих разборках «Женщин», воплощенных целой плеядой звезд и звездочек.

Это не было «режиссерское» кино в нашем смысле, хотя режиссура, камера, дизайн, реквизит, костюмы, прически — все должно было быть ОК — в стиле данной студии: плебейском, с протуберанцами умопомрачительных хореографических фантазий Басби Бёркли у «Уорнер Бразерс», салонном — в «МГМ» или с «каприскианским» (Ф.Капра — Р.Рискин) акцентом у «Коламбии». Это было «студийное» кино.

Все мы наслышаны об ужасах студийной системы — об эксплуатации звезд, о «черном теле» или, напротив, о тысяче и одной ночи в Беверли Хиллз, о классиках в роли литературных поденщиков; но недаром же один из наиболее пострадавших — Скотт Фицджеральд — романтизировал в «Последнем магнате» фигуру того самого эксплуататора-продюсера и продемонстрировал, как обманчивая Американская мечта зарождалась и росла среди блеска и нищеты Голливуда, под эгидой продюсеров.

Быть может, завидная энергетика этого кино зависела от того «драйва», от той силы желания построить в Новом Свете новую жизнь, которую привезли евреи-эмигранты из глухих — венгерских, немецких, российских — углов Восточной Европы. «Как это было, как совпало», что время их оказалось временем младенчества нового медиума и утопия могла быть реализована на пленке, а не по живому; продюсерами, а не вождями в безлюдном еще «священном лесу» Калифорнии (см. книгу: Neal Gabler. An Empire of Their Own).

Даже если у нас сегодня есть несколько лент, которые бесконечно прокатываются на карусели фестивалей и дают пищу киноизданиям, всякому очевидно, что у нас нет кинопроцесса даже в том смысле, в котором он существовал еще десятилетие назад. И дело не только в крушении государственных структур производства и проката и даже не в расширившихся возможностях зрителя, который — как во всем мире — предпочитает американцев. Кино из «хорошего» не сумело стать «интересным» — вот в чем вопрос.

Разумеется, категории «хорошего» и «интересного» кино весьма условны, но в нашем ареале б/у советской кинематографии, думаю, они понятны.

В 50 — 60-е годы, после долгого периода освоения звука, на пороге вторжения TV, кино вновь, как в 20-е, открывало свою «самость». Известия с фестивалей занимали первые полосы газет.

В СССР эта эпоха престижа кино, больших имен и «новых волн» совпала с «оттепелью», и потому для ныне ставших козлами отпущения шестидесятников «хорошее» кино было, по определению, еще и кинематографом противостоя-

ния, которое осуществлялось скорее на эстетических, нежели на содержательных уровнях. Начальство больше всего раздражали «непонятные» ленты, а мы (в том числе автор этих строк) так истово боролись за «дедраматизацию», что любое «интересное» (кассовое, массовое, фабульное и проч.) кино надолго стало non grata, а по правде, осталось таковым и до сих пор. Шестидесятничество, в свою очередь, стало жупелом, но критерий «хорошего» кино по сути изменился мало;

«Беспечный ездок», режиссер Деннис Хоппер

разве что тогда узкий круг был достаточно широк, а сейчас сузился до той или иной тусовки.

Уже в 70-х, когда перед кинематографом встала проблема кассы как залога выживания, оказалось, что делать «интересное» кино тоже надо уметь: все помнят, что касса была проиграна совокупному индийскому, мексиканскому и проч. фильму, точно так же, кстати, как и площадка сериала. Для меня индикатором этой ориентации стала не-экранизация «Детей Арбата». Если кинематограф в свой кризисный час не схватился за супербестселлер той поры, значит, он и не ставил себе этой задачи. «Раз королю неинтересна пьеса, нет у него к ней, значит, интереса».

Возвращаясь к Вулфу, можно констатировать, что если фрейдистские фильмы, сюрреалистические, кататонические и какие там еще все же случаются, то «интересные» как были, так и остались в дефиците. Наше кино перестало быть зрелищем.

Разумеется, я не имею в виду авторское кино. Смешно хотеть от Германа чего-то другого. Герман есть Герман, как Сокуров есть Сокуров, есть Сокуров, есть Сокуров. Речь идет о кинопроцессе, который больше не складывается. Кино в целом как бы не знает, зачем оно нужно и что ему делать. Между тем, казалось бы, ясно, что в бесконечно растянутый исторический момент, когда меняется все — не только политический строй, но и жизнь каждого человека, привычки, семейные отношения, быт, — кино может стать «интересным», лишь если оно возьмет на себя роль «секретаря общества» и из идеолога станет рассказчиком. Если оно широко воспользуется тем «золотым дном», которое представляет собою российская жизнь в катаклизме и которое — совсем по Вулфу — отдано ведущим TV.

Эту нехитрую схему я предложила вниманию Л.Аркус, главного редактора журнала «Сеанс», сложившегося в недрах бывшей студии «Ленфильм», поскольку сама я от практики «Мосфильма» (которую много лет наблюдала изнутри) давно отстала. Она уверила меня, что дело вовсе не в снобизме режиссеров — они и рады бы делать «интересное» кино, так сказать, «отражать жизнь», но как раз это труднее всего дается, ибо потеряны ориентиры, иначе говоря, система координат, а в невесомости, когда никто не знает, что такое хорошо и что такое плохо, где верх, а где низ, фильм не получается. Эту странную

ситуацию я назвала для себя «синдром Тантала». Каждый день по TV и из газет, по телефону от знакомых и просто из практики мы узнаем множество интересных историй, но почему-то толком рассказать их кино не может.

В этой связи — нетеоретическое отступление в сторону модного Тарантино и нынешнего американского кино. Живя в Вашингтоне, я смотрела его, как смотрит нормальный зритель в каком-нибудь из ближайших мультиплексов. Как правило, они

«Бонни и Клайд», режиссер Артур Пенн

не набиты, но более или менее полны. Разумеется, блокбастеры — типа «Аполлона-13» — идут в больших залах. Вспоминаю об этом добросовестно кассовом, познавательном фильме лишь в той связи, что куда более драматическая история человека-легенды Юрия Гагарина осталась невостребованной нашим кино и не нашлось Тома Хэнкса, который захотел бы его сыграть.

Но престиж, разумеется, принадлежит не блокбастерам, хотя бокс-оффис входит в понятие престижа. Недавними фаворитами «Оскара» были «Форрест Гамп» (Forrest Gump) Р.Земекиса и «Криминальное чтиво» (Pulp Fiction) К.Тарантино, аура которых была существенным образом различна для американской, скажем так, интеллигенции, или, как сказал бы Брехт, — для tui. FG был новой вариацией старого «каприскианского» популистского мифа. На собственный, достаточно, впрочем, иронический лад замечательный Том Хэнкс повторил наивных мистеров Дидсов, Смитов и прочего Джона Доу Фрэнка Капры, предложив в лице своего «неполноценного» героя полный набор традиционных values и прямо-таки фатальную удачливость. Почему-то неполноценность героя сочли обидной, хотя FG отсылает нас столько же к Капре, сколько и к традиции «Кандида, или Простодушного», не говоря о прочем. Может быть, «тайную недоброжелательность» вызвала параллельная биография его умной подружки, которая, пройдя всеми путями молодежных движений, погибает от СПИДа и оставляет на героя своего ребенка. Между тем, трюковые съемки, которыми знаменит Земекис и которые вовлекают в FG документальный ряд американской истории, отменны; отсылки к популярным житейским мотивам (Элвис Пресли, джоггинг) забавны; и если это своего рода «официоз», то это еще и «народное» кино (минус наши «душевность» и сентиментальность). Если бы кому-нибудь у нас удалось снять своего FG, он уж точно был бы нарасхват на всем пространстве СНГ.

Разумеется, Pulp Fiction — совсем другой предмет, это кино par excellence, кино для киноманов, не считая всех прочих. Хотя меня и предупреждали, что в фильме «много крови», я посмотрела его трижды — два раза в американских «киношках» и один раз в немецкой, и всякий раз гомерический хохот зала начинался почти с первых слов и не утихал до конца. Если FG собрал урожай «Оскаров», то PF — лишь один. Но можно сказать иначе: фильм все же получил свой «Ос-

кар», притом за сценарий. Действительно, сюжет виртуозен, а диалог блистателен. Он представляет некоторую модель постмодернистского литературного текста, чтобы не сказать — пародию на него. В немецкой версии, где диалог остранен переводом, это особенно очевидно; в своем как бы многоглаголании и необязательности он повисает над энергичным действием, как радужная связка разноцветных воздушных шаров.

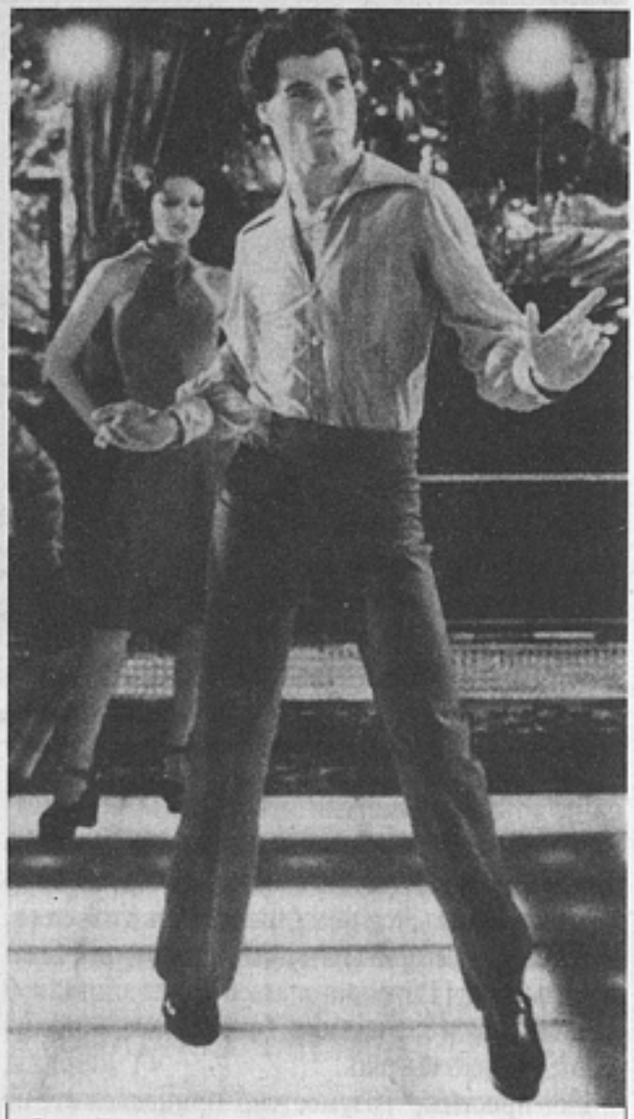
Я же полюбила фильм с первого взгляда еще и за остроумный парафраз-прикол культовой ленты нашей поры «Бонни и Клайд», которую втайне при всей ее красоте (а может быть, именно за это) не обожала.

На самом деле так же, как Земекис делает пробежку по мотивам официальной и неофициальной американской истории, Тарантино делает глиссандо по памятным — в том числе отчасти и нам — мотивам кино. Потому что «Беспечный ездок» Денниса Хоппера с Деннисом Хоппером и Питером Фондой так же, как «Бонни и Клайд», был и «нашим» фильмом. И кто из нас не помнит Капитана Америки на его знаменитом мотоцикле, который Брюс Уиллис, нечаянно «унаследовавший» его в PF, упорно именует «chopper». «Это не мотоцикл, это chopper», — и зал валится от хохота.

Такой же репликой — спусковым крючком становится, к примеру, замечание Траволты в баре — где всё, вплоть до официантов в гриме звезд, репрезентирует кино, — что он вообще-то не умеет танцевать.

Тарантино буквально катапультировал бывшую звезду «диско» в сегодняшнее кино; но если в последующих фильмах он снова стал образцом macho, то Тарантино использовал для своего не слишком задачливого Винсента Веги как раз то, что отличает Траволту от Траволты: наметившееся брюшко, лысоватость — он как бы поистерся в провинциальной Европе, где Big Mac называют — обхохочешься — Le Big Mac. Подобно Брехту в «Трехгрошовой опере», Тарантино в PF широко использует знакомые зрителю имиджи звезд в качестве системы остранения своих странных персонажей. Подобно Мэкки-Ножу у Брехта, Джон Траволта выступает на фоне своего «канона». До сих пор крутится на TV старый популярный «школьный» сериал «С возвращением, Коттер!», где совсем юный Траволта с кудрявой гривой появился в паре с длинным и тоже кудрявым черным в качестве ученика доброжелательного Коттера в захудалой, кажется, бруклинской школе. А знаменитый «колледжный» мюзикл «Бриллиантин», где носят набриолиненные коки a la Элвис Пресли и наивная подружка понимает, что она может сразить возлюбленного, только явившись в образе «вамп», — как раз и отзывается в том самом танце, который служит насмешливым парафразом знаменитого номера из великолепного «Бриллиантина».

Весь фильм Тарантино с мистером Big, с памятными хиппи и реминисценциями «Паники в Нидл-парке» Дж.Шацберга насквозь пронизан



Джон Траволта в фильме «Лихорадка субботнего вечера» (1977, режиссер Джон Бэдхем)

токами американского масскульта (почему в Европе смеются чуть меньше) так же, как фильм Земекиса FG — токами американской истории. Но для меня — автономного зрителя вне проблем американских tui — гораздо интереснее другое, почти что тайное сходство, которое, при желании, можно отнести к «памяти жанра». Сколько бы «клюквенного сока» ни проливалось в PF, как бы ни бушевала спровоцированная

эстетикой клипа яркая киногения Тарантино, PF не в меньшей степени, чем FG, стоит на прочном фундаменте values.

Если отвлечься от тусовочного контекста и провоцирующих интервью и вернуться к несущей конструкции фильма, то вся она, в целом и по частям, являет собою — как и положено по законам pulp fiction — взвешенную систему справедливого воздаяния за зло, пусть большое, и добро, пусть даже малое.

Джон Траволта и Ума Турман в фильме «Криминальное чтиво» (1994, режиссер Квентин Тарантино)

В этом пункте я никак не могу согласиться с теми, кто противопоставляет Тарантино-имморалиста морализму «золотого века» или 50—60-х. Преодоление рубежей морали есть почти что perpetuum mobile культуры (см. М.Туровскую: «Герои безгеройного времени»), и игра автора фильма со стереотипами возможна как раз потому, что он играет в поле традиционных values, остраняя и парадоксально их подтверждая. В отличие от наших режиссеров, у него есть печка; он живет в традиции не только на моральном, но и, так сказать, на тактильном уровне. И может быть, поэтому у нас нет не только своего FG, но и своей PF.

Я не буду пересказывать сюжет — это уже не раз делалось, хотя и не без потерь (именно тактильных). Остановлюсь лишь на фабульной схеме.

Два напарника-киллера, два крепких профессионала — Винсент и Жюль — представляют два разных человеческих типа. Винсент (очевидная отсылка к имени Винни из «Коттера») — надежный исполнитель; Жюль, если по русской номенклатуре, — ушибленный «искатель», только не кроткий, а гневный. Ядро фабулы — явленное чудо — пули, направленные в обоих в упор, обходят их и уходят в стену.

Черный «искатель» и видит в этом чудо, обращается и покидает стезю порока; прагматик воспринимает как простое везение, остается на выгодной стезе порока и в следующей же операции гибнет. Вот, собственно, и вся фабула, как она ни пародийна.

Пусть locus sancti фильма в совмещенном санузле, где судьба бросает кости — кому стать убийцей, кому жертвой. Пусть нелинейный сюжет искусно заплетен в венок пересекающихся мотивов. Личный выбор, отказ от «надежной» профессии в пользу «не убий», как бы мы ни надрывали животики, и составляет message фильма.

Устойчивость системы values можно проследить практически во всех монструозных — не хуже Милорда — ответвлениях фабулы. К примеру, в упоительной новелле о часах покойного дедушки (как нам не вспомнить «часы покойной мамы»), где Брюс Уиллис, остраняя свой брутальный канон, выступает в качестве нежного влюбленного и одновременно хранителя устоев Семьи. И хотя высокий смысл семейного долга доказывается в буквальном смысле «через задницу» (именно там папа схоронил часы в годы вьетнамского плена), фильм тем не менее заставляет его сиять заново. Все вины искуплены и уравновешены в этой фантасмагорической и почти сентиментальной истории торжества любви и долга, которая почему-то напомнила мне лиричнейший из поэтических опусов нашей поры — песню Высоцкого из «блатного» цикла. «Сегодня вы меня не пачкайте./ Сегодня пьянка мне до лампочки./ Сегодня Нинка соглашается./ Сегодня жизнь моя решается».

Разумеется, FG с его наследственным — от всех Кандидов и героев Капры идущим — кодек-

сом values отличается от многогрешных персонажей PF, но еще Честертон продемонстрировал, что очевидное лучше всего доказывать посредством невероятного.

На фоне общепринятых критических стереотипов о «бездуховности» и «аморальности» PF я придержала бы свои аутсайдерские наблюдения при себе, если бы мне не довелось услышать нечто подобное от нескольких американцев, притом молодых. А может быть, и не стала бы придерживать. Ибо опыты быстротекущей жизни свидетельствуют, что сегодняшний имморалист, если ему удалось сделать нечто стоящее и задержаться в памяти, в другой перспективе — перспективе будущего — смотрится моралистом, «хотя и книзу головой».

Таким образом, пример беззаконного Тарантино, на мой взгляд, как бы подтверждает тезис редактора «Сеанса»: мир рассказываем и изобразим постольку, поскольку свои координаты он несет в себе. И если наши кинематографисты, даже желая выполнить роль совокупного «секретаря общества», не могут одолеть «синдром Тантала», то, по-видимому, в этом виноваты не столько их предрассудки à la Вулф, сколько само общество, способное лишь на короткие конъюнктурные колебания политических симпатий — антипатий и лишенное системы координат.

Я как бы и готова согласиться с этим доводом, но «одно виденье», быть может, утопическое, все же тревожит мое воображение. Вдруг какие-нибудь «братья Уорнер» соберутся с силами и начнут делать — и прокатывать — недорогие, но дельные «криминальные» ленты. Кто-то другой предпочтет создавать на экране эталон «красивой жизни» (ведь практикуют это «Коммерсантъ-Daily» и глянцевые журналы). Третий «крутой» откопает нового Габриловича с кучей мелодрам — и, глядишь, зародыш кинопроцесса налицо. Речь не о режиссерах — режиссерский состав, в отличие от физиков и математиков, как раз поредел незначительно. Речь о продюсерах, способных формировать процесс, а не самовыражаться. Ведь государственный чиновник Адриан Пиотровский несомненно был именно продюсером, как хотел им быть — в общегосударственном масштабе (что противоречит принципу) — Борис Шумяцкий. Как было продюсером — худо и бедно — Госкино. Но почему-то число фестивалей, прокручивающих одну и ту же небогатую обойму фильмов, растет, а ни братьев Уорнер, ни Голдвина вкупе с Майером и рычащим львом пока не видно. Фестивальщики лишь тасуют режиссерский «самотек» и не более.

Между тем, даже в условиях бескормицы и хаоса функционирует множество издательств, и книжно-журнальный рынок балансирует, но не иссякает. Между тем, возникают и падают «пирамиды» и банки. Между тем, создаются новые телевизионные каналы и зажигаются звезды — значит, это кому-нибудь нужно?

Таким образом, летаргическое состояние кинопроцесса допускает и иное объяснение: «пассионарии» (по Л.Гумилеву) сюда просто не идут. Ведь недаром становление Голливуда совпало со становлением самого кино.

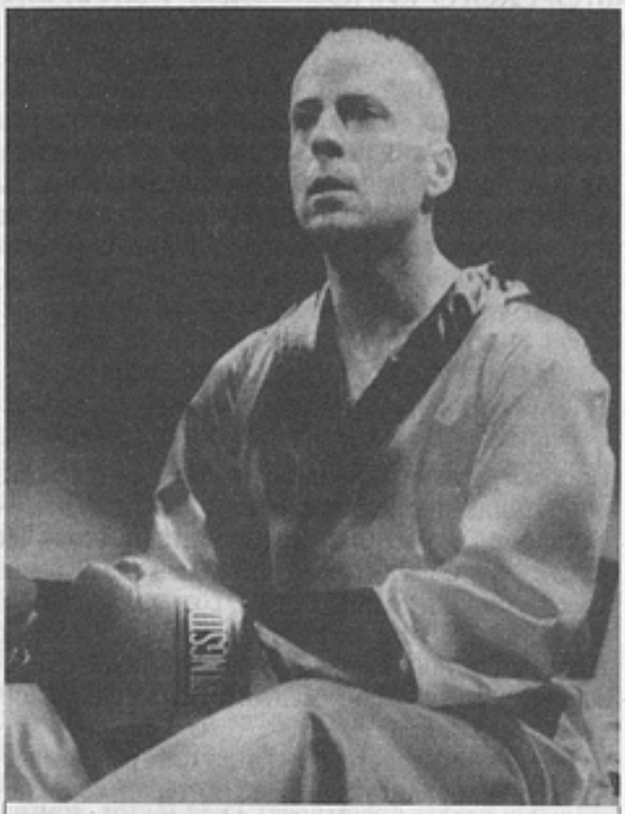
«Форрест Гамп»,
режиссер Роберт Земекис

Когда-то Б.Слуцкий написал четверостишие, которое сразу стало крылатым: «Что-то физики в почете,/ Что-то лирики в загоне./ Дело не в простом расчете,/ Дело в мировом законе». Действительно, миграции наиболее «пассионарной» части общества почти так же стихийны и объективны, как миграции леммингов. Есть времена, когда идут в революционеры, есть — когда в теневую экономику; есть времена, когда «властителем дум» становится культура, есть — когда теоретическая физика (не забудем, ее пик пришелся на создание атомной бомбы). По этим показателям можно изучать не только ценност-

ные ориентации общества, но и векторы его движения. Но это, разумеется, не входит в мою, достаточно узкую, тему.

Сегодня можно лишь констатировать, что в России тенденции «пользовательские» преобладают над «производительными»: прокрутка денег над производством, издательство над писательством, текущая журналистика над литературой, фестивали над кинопроцессом.

Это не означает отказа зрителя от кино. Меняются формы потребления. TV, как и видеорынок,



«Криминальное чтиво», режиссер Квентин Тарантино

в отличие от кинопроцесса, располагает всем наличным фондом фильмов так же, как издательские структуры, в отличие от собственно литературы.

Разумеется, мы живем в эпоху «пост...», когда журналистика, как лого-, так и аудиовизуальная, поглощает существенный объем текущей реальности (см. Т.Вулфа). Когда конвертируемым в культуре становится Новое (см. Б.Гройса), а лучше сказать, Сенсация (см. М.Туровскую). Когда Старое поступает в оборот в форме Нового (отказ от реставрации памятников в пользу новодела — видимый знак этой тенденции), в форме той же Сенсации и т.д.

Но не забудем, что Россия живет в двух временах одновременно, как «пост...», так и «пре...» — и в этом ее парадокс. А что такое совокупный кинопроцесс, как не артикуляция ценностных ориентаций, как не выработка de facto национальной мифологии или, по старинной терминологии Стендаля, как не зеркало на дороге? Разумеется, записные идеологи могут манипулировать мифотворчеством, но в ограниченных пределах: приживется лишь то, что может прижиться, ибо культуру, в том числе масс-, нельзя выдумать в кабинетах — у нее свои законы (см. В.Паперного: «Культура-2»).

Ergo — сама возможность кинопроцесса связана с переходом от «пользовательского» (или «спекуляторского») этапа к этапу «производительному» — если он, конечно, совершится. Тогда нужное количество «пассионариев» — потенциальных продюсеров-прокатчиков — могут обернуться в сторону кино, имея в виду прокрутку его в любых формах, свойственных «эпохе технической воспроизводимости» — от кинодворцов и мультиплексов до TV, видео, CD-ROMов и прочего. Ведь не случайно же «зрительское» кино поставляет сегодня не только Америка, но и «малые драконы» — Гонконг и Тайвань, а Китай побеждает Россию на фестивалях и в мировом прокате.

Все это, конечно, не более чем «кинематографические мечтания» в то странное время, когда увидеть наш — все равно русский или казахский — фильм стало неразрешимой проблемой (если, конечно, не сделать из фестиваля профессию). В то время, когда молодое, но уже столетнее кино вопрошает — быть или не быть? Но это — другой вопрос.

Я же, окидывая взглядом Новый Вавилон, творящийся вокруг — на глазах у всех и скрытно, потаенно, — думаю, сгинет ли он в небытие, не оставив по себе ни мысли плодовитой, или кино преодолеет «синдром Тантала» и сотворит новые мифы, как сотворила их советская эпоха?

P.S. Пройдясь по «точкам», я обнаружила, что ниша отечественного «крими» уже заполнена на книжном рынке. Понятно, что написать и издать pulp fiction пока еще дешевле и проще, чем снять Pulp Fiction. Но, как видно, потенция масскульта уже не равна нулю, и, стало быть, надежда на «интересное» кино не вовсе беспочвенна.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Проходное, доступное, приемлемое

О ТРАНСФОРМАЦИЯХ АВТОРСКОГО КИНО. ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ТОРОНТСКОГО И ДРУГИХ ФЕСТИВАЛЕЙ

«Коля», режиссер Ян Сверак

ГОДАР НАВСЕГДА

В Торонто чествовали Жан-Люка Годара. Чествовали как легенду, как икону, как священную корову. О его новом фильме «Моцарт навсегда», как и о других последних опусах режиссера, невозможно сказать, плохо это или хорошо. Картина о боснийской войне была освистана публикой в Сараево — не из-за чуждых политических пристрастий, а просто потому, что не остывший от войны народ отказал знаменитому французу в праве прикасаться к ране.

Во времена авторского произвола кинематографу было вольно манипулировать всем, чем угодно, в том числе и геополитической картой: «Китай близко», «Далеко от Вьетнама». Сегодня годаровская координата свободного парения фатально утрачена. Художник, витая в виртуальной реальности, может декларировать этическую безответственность — тем не менее он вынужден не только избегать определенных тем, но и в формальном плане подчиняться цензуре мультимедиального мира.

Годар, как и Моцарт, навсегда остался образцом чистого вдохновения, но его творения больше никем не востребуются. Аккредитованные в Торонто ведущие журналисты обоих полушарий ничего не поняли в фильме. Не зная, как реагировать, они предпочитали описывать эксцентричные манеры мэтра, одновременно трудящегося в баре отеля «Шератон» над сигарой, чашкой кофе и бокалом холодного «хайнекена». Не ссылайтесь на меня, пишет журналист в одном из репортажей, но я точно знаю, что он даже чистит зубы.

Годар некогда привил европейским синефилам любовь к старому американскому кино, но к сегодняшнему относится без пиетета. Говоря о римейках французской киноклассики (например, «Дьяболик» с Шэрон Стоун и Изабель Аджани, являющий собой перелицовку картины Клузо), режиссер посетовал: «Мне жаль обоих — и французов, и Голливуд. Первых — потому что у них нет денег, вторых — потому что у них нет идей». Годар решил исправить эту несправедливость. К нему подошел Мел Брукс и заверещал, как он счастлив познакомиться с отцом «новой волны». «Знаете ли, господин Брукс, если бы каждый раз, когда тот или иной американский режиссер говорит мне подобное, он выкладывал бы впридачу сто долларов, я мог бы финансировать свои картины в вашей стране». Брукс вытащил из кармана и протянул «отцу» стодолларовую бумажку.

РАДИКАЛИЗМ: ДИКИЕ ПРОБЛЕСКИ НА ДАЛЬНЕМ ПЛАНЕ

Постгодаровское кино оставило себе в наследство оппортунистическое понятие «арт-хаус». Это — в Европе. В Америке предпочитают столь же утративший смысл термин «независимые». Когда в Швейцарии, на родине Годара, создали прокатную компанию Independent Pictures, это было встречено в штыки: звучит слишком по-американски. Схоластические споры — верный признак оскудения самого предмета.

Термин Independents, некогда означавший альтернативу Голливуду, давно потерял свой романтический ореол. Но и миф о том, что европейское молодое арт-кино чему-то противостоит и с кем-то борется, убедительно опровергнут последними фестивалями. Лучшие из фильмов-дебютов демонстрируют стилевой конформизм и хороший тон «пастиша», принятый в приличном обществе. Как, скажем, «Восемнадцатое» — победитель фестиваля в Мангейме, где эстетическим кумиром «независимых» официально признан Фасбиндер.

Датчанин Андерс Ронноу-Кларлунд взял за образец, однако не почившего немецкого бунтаря, а другого «анфан террибль» — своего старшего соотечественника Ларса фон Триера, благо, тот фильмов не смотрит, на самолетах не летает, в поездах не ездит и проявляет полную дикость в общении. Последователь же Триера контактен, легко передвигается и столь же легко вычисляется. Таков и его фильм «Восемнадцатое», лишенный эстетической загадки, зато безупречно выстроенный и насыщенный фон-триеровскими визуальными эффектами. Речь не о том, что это плохо: просто «независимый» европейский кинематограф, словно «пазл», складывается из престижных стереотипов.

Вчера по невежеству это называли постмодернизмом, что, кстати, легло в основу теоретической подготовки новой генерации российских режиссеров. Сегодня очевидно, что постмодернизм в разжиженном, обесформленном варианте — такая же скользкая материя, как авторское, или независимое, или так называемое арт-кино. А ближайшее будущее — за фильмами, полными витальной энергии и физической конкретности, совершенно не заботящимися о том, чтобы «влиться в струю» и выглядеть запрограммированными шедеврами. Более того, опять — как во времена Фасбиндера — растет в цене художественный радикализм, нередко идущий рука об руку с политическим.

Показанный в том же Мангейме южнокорейский «Лепесток» сродни военным агитфильмам: расстрел демонстрации во времена диктатуры, когда погибли две тысячи человек, выглядит так, словно это происходило не пятнадцать лет назад, а только что. Режиссер Чанг Сун-ву, сам прошедший через тюрьму и пытки, показывает национальную травму глазами обезумевшей девочки. История ее мытарств монтируется с подлинной хроникой расстрела и с псевдодокументальной версией трагических событий. Искусно соединенные пласты картины почти неразделимы: гнев и страсть рвутся напролом, сквозь все психологические табу. Концентрируя патологию до грани идиосинкразии и подчиняя течение фильма изнуряющему шизофреническому ритму, режиссер открывает в безумии свою, не подвластную разуму логику.

В результате открыто ангажированный корейский фильм оказывается мощнее и своеобразнее, чем более утонченный датский, в котором диаграмма безумия тоже весьма искусно, но слишком рационально имитируется. Впрочем, и эту картину держит достаточно жесткий и даже диковатый взгляд на политическую ситуацию. Безумие одиночек здесь не следствие, а предпосылка глобальных катаклизмов, хотя и здесь герои точно так же попадают в уличную мясорубку, инстинктивно протестуя против чересчур поспешного объединения Европы.

На этом фоне израильская «Любовная болезнь на улице Нана» Сави Габизона может показаться идиллией. Городской сумасшедший Виктор долго преследует Михаэлу — объект своего безнадежного чувства. Пока не убеждается, что ему гораздо уютнее в психбольнице с убогой, зато доступной Леваной, нежели на свободе. Но даже эта сугубо зрительская картина по-своему противостоит стереотипам. В меру циничный еврейский юмор вдруг оборачивается открытием: в этом городе, в стране, где воюют и мужчины, и женщины, на самом деле и те, и другие свихнуты на несчастной любви. Живя в тесной общине, страдают от одиночества. Черные краски в комедии становятся все настойчивее и выводят ее в финале к почти столь же трагическому апофеозу безумия. Экстремальность страстей опять приходит на смену ироническим жанровым саморефлексиям, культурным стереотипам и заигрыванию с публикой.

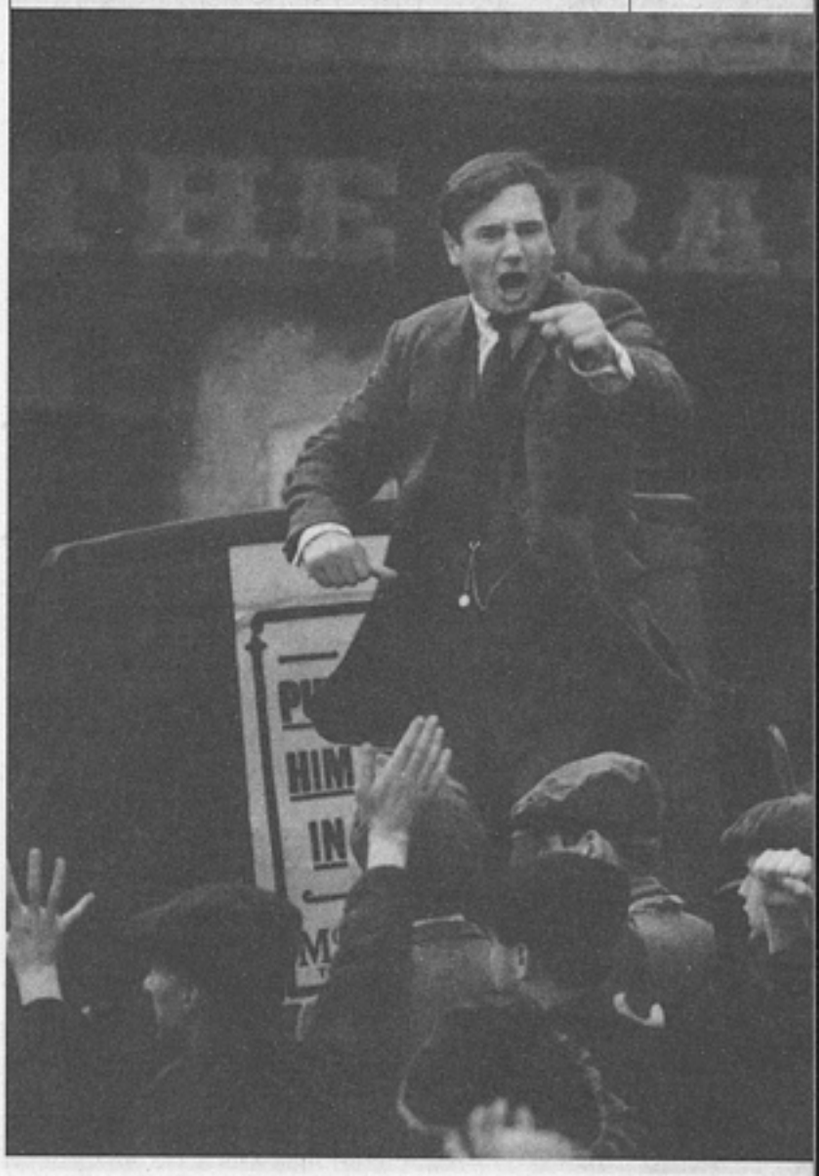
Урок кинематографического столетия состоит в том, что абсолютно независимое кино существует только в воображении. Сегодня к этому идеалу ближе те, кто дальше — географически и по сути — от Европы и от Голливуда. Не то чтобы они были лишены конъюнктурных мотивов. Напротив, эти мотивы наивно выпячены — и в этом больше искренности, больше свободы и дерзости. Вряд ли «независимые» американцы, зажатые между соблазнами рынка и требованиями новой идеологии политкорректности, готовы на смелый художественный жест. Большинство следует повальной стереотипизации «под Тарантино» или «под Джармуша», что сразу становится невыносимо скучным.

Выхолощенная мифология ждет новой крови. А пока по венам напористо перекачивается старая. Об этом, в отличие от «юношеского» Мангейма, свидетельствуют «взрослые» фестивали в Торонто и Венеции, где показывают фильмы звезд и корифеев.

КОРИФЕИ: РАЗМЫТЫЙ КРУПНЫЙ ПЛАН

Годар — символ несуществующего (cinema d'auteur). Шанталь Акерман, Клер Дени, Жак Дуайон — реальное воплощение символического. Это то, что

«Майкл Коллинз», режиссер Нил Джордан



осталось в осадке после многочисленных метаморфоз французской традиции авторского кино.

«Диван в Нью-Йорке» стал оглушительным провалом Акерман, ранее всегда умевшей соблюсти эстетические приличия. На сей раз она взялась за проект, не суливший раздражения ни с одной стороны: романтическая комедия об американце и француженке, сначала обменявшихся квартирами, а потом и чувствами. Но именно на «гениальной простоте» замысла режиссер сломалась: выяснилось, что она совершенно не умеет работать в координатах надуманной красивой истории, не чувствует ни жанр, ни актеров-суперпрофи, каковыми нельзя не признать Жюльетт Бинош и Уильяма Херта. Выйдя из своей авторской ниши, где воздух застоялся со времен «новой волны», Акерман категорически не вписалась в ритм и стиль современного мейнстрима.

Успешнее оказался опыт Клер Дени. Ее новая картина «Ненетт и Бони» завоевала «Золотого леопарда» — главный приз в Локарно. Точно так же переходя в «жанр», Дени, однако, сохранила и лирическую атмосферу своих предыдущих лент, и своих любимых актеров — прежде всего блистательного Грегуара Колена, напоминающего по темпераменту юного Бельмондо. Он сыграл на первый взгляд ужасно циничного мальчишку, который в итоге оказывается добрым и нежным и усыновляет ребенка своей младшей сестры. Авторы европейских «новых волн» стилизовали свои фильмы-манифесты под мелодрамы или film noir; их духовные преемники стилизуют мелодрамы (или триллеры) под авторское кино.

«Песня Карлы», режиссер Кен Лоуч

Есть, правда, и упрямые экстремисты, плывущие далеко от мейнстрима, но заставляющие следить за собой. Сенсацией Венецианского фестиваля стало награждение Кубком Вольпи за лучшую женскую роль в фильме «Понетта» четырехлетней Виктории Тивизол. Дуайон заставляет девочку на грани психического срыва переживать смерть матери, а также общаться с Богом и обсуждать со сверстниками проблемы любви, жизни и смерти, отличие христиан от иудеев и так далее. Этот эксперимент демонстрирует столь же высокое профессиональное мастерство работы с исполнительницей, сколь и авторское своеволие, направленное на негодную цель.

Карлос Саура и Фолькер Шлёндорф — вчерашние корифеи, лидеры самых активных в начале 70-х европейских киношкол — также пали жертвами неадекватности целей и средств. Первый снял триллер «Такси» — о банде фашиствующих мадридских таксистов, уничтожающих «всякий сброд» — иммигрантов, чернокожих, наркоманов, извращенцев. Добрые намерения — борьба с ксенофобией — в который раз привели совсем не туда, куда надо. Саура, в свое время победивший местный тоталитаризм оружием блистательных метафор, ныне сдается на милость популистского кино, подозрительно напоминающего по своей эстетике патетическую франкистскую живопись. Полная капитуляция происходит в финале, где герои выясняют отношения в картинных позах на фоне памятника жертвам гражданской войны. Девушка, раскусившая планы бандитов почти одновременно с последним тугодумом в зале, гневно бросает в лицо возлюбленному: «Fucking fashist», он отвечает: «Да, я такой, так помоги мне измениться». Так бы и случилось, если бы не роковая пуля.

Шлёндорф же крайне неудачно экранизировал интересный роман Мишеля Турнье «Лесной царь», хотя фильм под названием «Монстр» и собрал кинематографический бомонд — от композитора Майкла Наймена до актера Джона Малковича. Хотя Шлёндорф и пытался найти кинематографический аналог романа à la Стендаль, создать образ европейского Форреста Гампа и одновременно воплотить свои подростковые иллюзии возрождения «третьего рейха». Режиссер небезынтересно рассуждал обо всем этом в интервью, заполонивших рекламные буклеты. Что-что, но реклама для фильма, создатель которого руководит крупнейшей европейской студией в Бабельсберге (бывшие УФА и ДЕФА) и который снимался под патронажем панъевропейских организаций, была обеспечена по первому разряду. Читать ее гораздо увлекательнее, чем смотреть фильм — без следов структуры и хоть какой бы то ни было режиссерской энергии. Отвергнутый Каннским фестивалем, он притворился «незаконченным» и после сокращений и перемонтажа отправился в Венецию, где с треском провалился.

Картине, помимо прочего, мешает англоязычие: не успеваешь осознать, что герой из французской армии попал в немецкий плен, ибо все персонажи тупо изъясняются по-английски. Проблема не только сугубо европейская. Погоня за легким успехом на международном рынке испортила претендовавшую на сенсационность «Кама Сутру» Миры Наир, режиссерской звезды нового индийского кино. Здесь уже на чистом английском заговорила индийская принцесса XVI века, изучающая древнюю книгу любви.

В ПОИСКАХ НОВОЙ КООРДИНАТЫ. МАРГИНАЛЫ, ПОДВИНЬТЕСЬ!

Этим поиском заняты в первую очередь кинокомпании типа «Мирамакс», стремящиеся нащупать грань, до которой может быть элегантно коммерциализировано независимое кино. А также фестивали: как старые, желающие избежать рутины (Канн, Локарно), так и динамичные киноакции нового типа — в Торонто и Санденсе.

Каннский директор Жиль Жакоб еще несколько лет назад запустил оксюморон-мо: провозгласил явление коммерческого, или жанрового, cinéma d'auteur, представив в качестве его образца триллер Абеля Феррары «Похитители тел». Не получилось: убогие трюки и столь же неуклюжая псевдофилософия отвратили «мыслящую публику». Только с победой «Криминального чтива» Канн окон-

чательно постмодернизировался, но даже теперь заметно, что операция была произведена без учета латинской природы и благородной породы пациента.

В Торонто не понадобилось ни насилия, ни наркоза: фестиваль родился под знаком эклектики, броуновского движения, смычки высокого и низкого. Динамизм проявлялся уже в дизайне фестиваля, его слоганов и рекламных заставок. Одна из них изображала толпу зевак, которые у входа в кинотеатр набрасываются на лимузин со звездой, пикирующий на мегаполис прямо с небес. Парень в толпе ловит гвоздь, выпавший из машины. «Хей, это он!» — восклицает кто-то, и недавний фан сам на глазах превращается в кумира. Он уже не в джинсах, а в смокинге и в черных очках из гангстерского фильма. Длинноногая красотка выплывает из лимузина, обнимает героя: «Извини, я опоздала». Он поворачивается к публике: «Хей, это ведь только кино!», и звездная пара скрывается в полумраке кинозала. Путь от зрительской мечты к экранной сказке символически короток, почти мгновенен.

Динамизм прочитывался в стиле фестивального каталога, где каждый фильм представлен как уникальный, перехватывающий дыхание, а каждый автор одарен броским эпитетом: «харизматический», «король авангарда», «колосс жанра». Однако ключевое слово в каталоге — accessible, что означает «доступный», «приемлемый» или даже «проходной» (в смысле новой цензуры политкорректности). Так вот: из каталога то и дело выясняется, что представленный на фестивале фильм значительно более accessible, нежели предыдущие работы того же автора.

В Торонто в этом году не случайно убрали рубрику «Край», предназначенную для маргинальных фильмов: если последние и присутствуют в программе, то лишены эстетического эпатажа и больше повернуты к публике.

В центре же внимания оказываются совсем другие ленты — как на корню закупленный фирмой «Миramакс» чешский «Коля». Режиссер Ян Сверак рассказал трогательную историю пятилетнего русского мальчика, брошенного матерью и нашедшего преданного друга в лице пожилого пражского музыканта. Пикантность картине придает фон бархатной революции и антирусских настроений. Однако подлинные чувства не знают политических границ.

И в Венеции, и в Торонто зал рыдал на этой картине (ставшей рекордсменкой проката у себя на родине), а на «Кавказском пленнике» устроил десятиминутную овацию. Публику удивило и несколько насторожило только одно: что «чеченцы», оказывается, умеют говорить по-русски. Фильм, уже покоривший европейские фестивали и проданный в 30 стран, и в Торонто оказался одним из самых успешных в категории неамериканского кино. Ян Сверак и Сергей Бодров, в силу демократичной сниженности авторских амбиций и профессионального владения искусством storytelling, имеют все шансы занять пустующие места лидеров восточноевропейского кино, некогда славного своими проклятыми поэтами и эстетическими диссидентами.

СРЕДНИЙ ПЛАН: БАЙОПИКИ, МУЛЬТИ-КУЛЬТИ

В Торонто нет каннской лестницы и венецианского ритуального декаданса, а посетители многотысячных залов приветствуют своих кумиров запросто. Без особого ажиотажа проходили пресс-конференции Аль Пачино и Кевина Спейси, Шер и Деми Мур. Звезды вели себя в высшей степени корректно, похоже, опасаясь сказать что-то лишнее, и потому произносили банальности. Хуже, что не веяло свежестью и новизной от большей части картин в самой престижной программе «Гала» — вялотекущих семейных драм и бесконечных biopics — биографических фильмов. Например, «Бесконечность» — экранная биография знаменитого физика, нобелевского лауреата Ричарда Фейнмана. Поставил фильм известный актер Мэтью Бродерик, который сам и играет главную роль. Он не одинок: в качестве режиссеров дебютировали и представили в нынешнем сезоне свои фильмы Кевин Спейси,

«Похороны», режиссер Абель Феррара

Анжелика Хьюстон, Эмилио Эстивес, Том Хэнкс, Аль Пачино и даже неувядаемая Шер.

Последняя выступила вместе с Деми Мур и Сисси Спейсек в картине «Если бы стены могли говорить». Действие трех новелл (одну из них Шер сама срежиссировала) происходит в одном и том же доме с разницей в двадцать лет. Тема — как менялось отношение общества к абортам. На место косных законов 50-х годов и свободы 70-х пришел террор религиозных банд, пикетирующих и даже взрывающих клиники (такой случай был в Торонто). Авторы фильма настаивают на том, что женщина сама должна решать проблему выбора — без всякого внешнего давления. Однако страдания героинь так велики, что начинает казаться: не лучше ли, чтобы мораль общества сама предлагала выход.

Звезды оказались послушными учениками Голливуда: их фильмы приближаются по взвешенности всех компонентов к пресной эстетике позднего сталинского классицизма. Но что мы хотим от звезд, если даже модная представительница независимого кино Элисон Андерс сняла свой фильм «Щедрость моего сердца» как рутинную, лишь слегка стилизованную биографию певицы в бурном процессе истории шоу-бизнеса. Оригинальна картина лишь тем, что Андерс не использовала старые шлягеры, а попросила музыкальных звезд легендарной эпохи написать новые вещи в духе 60 — 70-х.

О том, что biopic стал жанром сезона, свидетельствует и признанный лучшим в Венеции фильм Нила Джордана «Майкл Коллинз» — о герое ирландского движения за независимость. Впрочем, не следует впадать в крайность и проводить прямые параллели между англо-американскими и советскими байопиками. Так же как между соцреализмом и левой ангажированностью. Конечно, утомленный идеологией корреспондент постсоветской газеты не слышит в «Песне Карлы» Кена Лоуча ничего, кроме гимна сандинистам. Разница, однако, хотя бы в том, что сценарии Лоуча и Джордана не утверждаются в парткоме, а на одной студии с ними может сниматься вполне антикоммунистический боевик. Несмотря на консервативную форму, в этих фильмах куда больше авторского начала и личностной убежденности, чем в заказных сталинско-брежневских салонных полотнах.

В Канне, как известно, победили «Секреты и обманы» Майка Ли. Таким образом, в рамках киносезона определились две генеральные линии фестивального мейнстрима — социально-историческая и социально-семейная. И обе, надо признать, блестяще освоены англичанами. Ли еще со времен своей социальной сатиры «Высокие надежды» зарекомендовал себя перспективным автором нового типа, сочетающим левую дидактику и правый постмодернистский гротеск. Режиссер едва не отхватил «Золотую пальмовую ветвь» за свой предыдущий фильм «Голые», но помешала чрезмерная мрачность атмосферы и персонажей, хотя то было настоящее кино — мощное и экспрессивное. «Секреты и обманы» попроще, не столь изысканны в своих кинематографических достоинствах, то есть более accessible. Не потому ли фильм, являющий собой сгущенный вариант телевизионной «мыльной оперы», в западной профессиональной среде пришелся по душе всем до единого? Терзания белокожей мамаши-простолюдинки, некогда отказавшейся забирать из роддома малютку-дочь и спустя годы обретающей ее в лице интеллигентной негритянки, задели интимные чувства даже самых крутых боссов кинобизнеса: последние всерьез уверяли в Канне, что это и рассказ об их собственной семье.

Мультикультурные комедии-драмы на семейные темы вошли в моду со времен «Свадебного банкета» Энга Ли: драматургический эффект был выжат из встречи двух культур, одну из которых представляет чета пожилых китайцев с Тайваня, а другую — их сын-гомосексуалист с американским другом. Выходцы из Китая и Японии особенно много сделали для развития данного направления. В США и Канаде субкультура восточных иммигрантов вошла естественной составной частью в местный кинематограф, а самый успешный режиссер Исландии Фридрик Фридриксон в фильме «Холодная лихорадка» со снисходительным юмором рассказал о поездке в северную страну молодого японца.

Режиссер из Гонконга Клара Лоу в фильме «Плывущая жизнь» довела этот тип сюжета до максимальной концентрации: у китайских родителей одна дочь живет в Австралии, другая в Германии... Клара Лоу — давняя фаворитка фестиваля в Локарно, до последнего времени ориентированного на авторское кино, и его директора Марко Мюллера. Когда Кларе вручали в этом году приз за «Плывущую жизнь», она поблагодарила своего сценариста, своего мужа и своего любовника — никто не понял, в одном или в разных лицах. Так же слитно и вместе с тем функционально раздельно существуют в сознании современного кинематографа питающие его культуры.

ФОН: ПАЛП, ТРЭШ, ПОЛУНОЧНОЕ БЕЗУМИЕ

Только в спецпрограмму «Полуночное безумие» в Торонто допускают картины, которые именуются «трансгрессивными»: например, японский «Орган» — о банде, торгующей человеческими внутренностями, или «Язык-убийца» — о другом монструозном и сексуально ненасытном органе, который вырвался изо рта, зажил самостоятельной жизнью и заговорил отвратительным опереточным голосом. Перед просмотром последней ленты было объявлено, что ее продюсер готов оказать сексуальные услуги тем зрителям, которые не выдержат суровое зрелище до конца и потребуют назад свои деньги. Разлетающиеся по экрану части расчлененных тел, потоки спермы, блевотины и запекшейся крови — обычный антураж такого рода картин, создающий искушение, которому не в силах сопротивляться чувствительная душа киномана.

У этой программы свой кинотеатр и своя избранная (не побоимся сказать, элитарная) публика, которая собирается на ночные просмотры, про-

ходящие в специфически культовой атмосфере. Здесь принято визжать, топать ногами и плеваться. Здесь давно обрели прописку еще недавно презираемые в приличном обществе «палп» и «трэш». Здесь гордятся тем, что некоторые фильмы программы (например, японский «Токио Декаданс») были запрещены в нормальном прокате в Онтарио.

Здесь зал реагирует совсем на другие имена в титрах: не Годара и даже не Деми Мур, а актера Роберта Энглунда или композитора Фангориа. И, разумеется, суперзвездой ММ (Midnight Madness) считается непревзойденный Дарио Ардженто.

Но и культовое кино категории «Б» дождалось своего кризиса. Все карты смешал Тарантино — старый поклонник ММ и верный кандидат в звезды этого жанра, который, однако, оказался ему тесен. Вместо того чтобы самому меняться и приспосабливаться, он предпочел деформировать мейнстрим. В результате все перемешалось: мотивы маргинальной культуры, будучи иронически переосмыслены, перекочевали в основное русло кинематографа. А тотальная ирония, в свою очередь, стала разрушать последний островок неполиткорректного безумия.

Палп и трэш, сколь бы популярны они ни становились, вряд ли всерьез и надолго задержатся на крупном плане, а «вирус Тарантино» (см. интересную статью Леонида Александровского в «Искусстве кино», 1996, № 7) будет пережит и иммунифицирован человечеством, как и, похоже, вирус СПИДа.

ВСЕ ЕЩЕ КРУПНЫЙ ПЛАН: ПЕРЕЛИЦОВКА ЖАНРОВ

Крупный план постмодернистского пейзажа по-прежнему образуют фильмы достаточно высокого эстетического порядка, хотя и столь же охотно перелицовывающие классические жанры.

Самой изящной американской картиной из показанных на последних фестивалях стала «Коробка с лунным светом» Тома Ди Чилло, новой режиссерской звезды независимого кино. Бывший оператор Джима Джармуша, он сознательно следует его как бы непритязательной бытописательской манере, добавляя к ней еще больше лиризма, светлой печали и того, что называют постмодернистской невинностью, — так что где-то начинает просвечивать ранний Сэлинджер. Режиссер вырывает своих героев (классическая пара яппи и хиппи) из обыденности, заставляет пережить и дружбу, похожую на любовь, и почти мистическое приобщение к таинствам природы.

То, что при других обстоятельствах можно было бы обозвать эпигонством, сейчас, когда интеллигентный Джармуш изменил прежней манере и двинулся в «Мертвеце» в сторону метафизического кича, смотрится приятной неожиданностью и обретает вкус самоценности. Ди Чилло не опускается до стёба — и вместе с тем предлагает легкий сдвиг, очень современный перекрой вчерашней модели.

Не столь деликатны в своих играх с жанром чикагские братья-дебютанты Ларри и Энди Ваховские. Они развивают знакомый сюжет о красотке, пытающейся вырваться из тенет мафии, только помогает ей не благородный поклонник, а поклонница — оторва-лесбиянка из соседней квартиры. Девушки обводят прожженных мафиози вокруг пальца и уносят у них из-под носа два миллиона долларов. При этом фильм «В связке» сделан в большом стиле film noir — черного фильма, о природе которого не утихают споры: жанр ли это вообще или набор характерных стилистических приемов? Так или иначе, когда одним движением камеры или звуковым эффектом фильм способен исторгнуть из искушенного торонтского зала крик ужаса и одновременно злорадный смех, можно быть уверенным, что мы находимся в прекрасной эпохе постмодерна.

Ее порождением стала и другая гангстерская сказка — «Похороны» Абеля Феррары, не без успеха участвовавшая в венецианском конкурсе. Певец зла и Вергилий нью-йоркского ада после серии маневров между высокобюджетными постановками («Похитители тел») и дешевыми черно-белыми артизысками («Мания») снял в спокойной постклассической манере один из своих лучших фильмов. Радует уже то, что традиционно волнующий кое-кого вопрос: «Ради чего все это?» — получает столь же традиционно бессмысленный ответ: «Зло порождает зло». Такой ответ гораздо предпочтительнее, чем длинные философствования и вымученные аллюзии, подобно вампирам, выпивающие энергию из целлулоида.

И все же самая яркая жанровая стилизация, покорившая публику и профессионалов как в Венеции, так и в Торонто и признанная шедевром трагикомедии, пришла из страны великих сериалов. «Краснее красного» мексиканского режиссера Артуро Рипштейна обнаруживает почти неведомую нам сторону этой кинокультуры (в свое время его «Утешительную ложь», показанную на Московском фестивале, наша критика облила презрением, хотя и тот фильм был тоже совсем не плох).

В центре новой картины — парочка авантюристов: он соблазняет и грабит романтических вдов, она помогает ему, а когда ненароком взыграет ревность, убивает клиенток. Редко встретишь столь радикальную и при этом успешную перелицовку классической иконографии. Герой — скрывающий лысину под париком неудачник, с трудом доигрывающий роль благородного идальго и неутомимого Дон Жуана. Героиня — бросившая детей похотливая толстуха, хоть и бредящая кинокумиром Шарлем Буайе, но лишенная всяких иллюзий в практической жизни. События помещены в иллюзорную атмосферу 40-х годов и тонко соотнесены с киноповетриями тех лет.

Резко меняя мотивировки и психологические константы, не отказываясь от авторских амбиций, но подчиняя их новому ритму и качеству зрелищности, современный кинематограф реанимирует, казалось бы, безнадежно изношенные схемы, обнаруживает в них живой нерв и еще не реализованную потенцию.

«Краснее красного», режиссер Артуро Рипштейн

ВИКТОР МАТИЗЕН

НЕМЫЛЬНАЯ РОССИЯ

Всенародный триумф зарубежного «мыла», начиная с «Рабыни Изауры» и кончая «Тропиканкой», давно перестал вызывать вопросы типа «Зачем к нам пришла «Дикая роза»? Строгие кинокритики попробовали «мыло» на вкус и, с трудом скрывая тошноту, вынесли авторитетный вердикт, что оно необходимо в потребительской корзине простого человека, ибо содержит общественно полезные ценности и внушает веру в конечную справедливость миропорядка, то есть выполняет примерно ту же социальную функцию, которую, с утилитарной точки зрения, выполняет религия. Немалую роль в этом полуповороте киноэлиты лицом к народу сыграло то, что ее основательно выкупали в домашней киночернухе, — после этого мысль о таком гигиеническом средстве, как мыло, показалась вполне естественной.

Понятно, что мечта о подобном успехе национальной промышленности не дает покоя многим нашим режиссерам. Похоже, она не слишком утопична — на это косвенно указывают, скажем, продукция студии «Астрахан-кино» и мгновенное *видео*признание двух «мыльных» кинокартин по сценариям известного утешителя Валентина Черных — «Любить по-русски», поставленной народным режиссером Евгением Матвеевым, и «Сын за отца...» в режиссерско-актерском исполнении сына и отца Еременко. Хотя вынужден признаться, что в последнем случае я лично особенно страшно далек от народа.

Боюсь, что пока далеки от него и создатели отечественных телесериалов. То, что у них получается, похоже на любимые народом сериалы не больше, чем Вероника — Самойлова из калатозовских «Журавлей» на Веронику Кастро из «Дикой розы». Лично мне наша Вероника нравится больше, но за державу обидно: сталь варить умеем, а вот с варкой мыла — крутой облом. И «Мелочи жизни», и «Зимняя вишня», и «Дом», и «Петербургские тайны» сделаны иначе, чем забугорные образцы жанра.

Прежде всего «телемыло» — это бесконечно длинный сериал «с продолжением», а не «с примыканием», то есть не такой, как «Следствие ведут знатоки» и «Крутой Уокер», а такой, как «Семнадцать мгновений весны». Его потенциальная бесконечность есть количество, переходящее в качество. Сериал «с примыканием» — всегда детектив, где в каждой серии расследуется одно преступление. Он связывается только общими следователями и может длиться без конца лишь потому, что в каждой новой серии появляются все новые и новые преступники.

Американский сериал «с продолжением» длится не столько за счет новых героев (они появляются нечасто), сколько за счет перекомбинаций старых. Отсюда следует, что число этих перекомбинаций должно быть потенциально неограниченным. Однако реальные люди, равно как и реалистические персонажи, при всей человеческой приспособляемости и изменчивости к тому не способны. Сталин не может сдружиться с Троцким, Терешкова — выйти замуж за Солженицына, Андрей Болконский — жениться на Элен Курагиной, Петруша Верховенский — слиться в религиозном экстазе с Сонечкой Мармеладовой. Но Мейсон Кэпвелл из «Санта-Барбары» может увлечься сегодня Лили Лайт, завтра Джулией, послезавтра Викторией, а Виктория от безумного увлечения Крузом способна вдруг перекинуться на Мейсона. Это возможно лишь потому, что у них *нет характеров*. Кто-то из знатоков театра сказал приблизительно так: «Гамлет медлит потому, что так нужно трагедии». Многие герои «Санта-Барбары» поступают так, а не иначе потому, что так нужно для продолжения сериала. Они — строительные кубики, которые авторы вольны складывать один с другим по своему усмотрению.

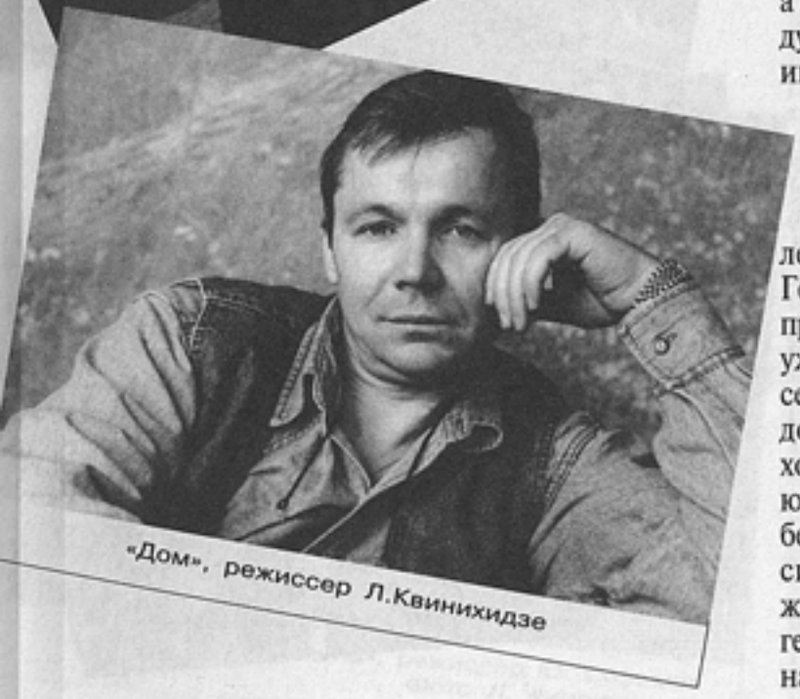
Конечно, эта технология вне традиций нашей литературы и кинематографа, где штучная выделка героев всегда считалась достоинством. Речь не об оппозиции «штучность — штампованность». Соцреалистическое искусство с его нормативным мышлением и стремлением к «типизации» тоже штамповало героев, но так, что они кочевали из произ-

ведения в произведение, а не складывались друг с другом, как угодно: деталь от «Москвича» не присобачишь на «Волгу», а ключ от ее дверцы если и вставишь, то не повернешь в скважине багажника.

Поэтому наши сериалы пока принципиально конечны. Число сочетаний между героями «Дома», «Петербургских тайн» или «Зимней вишни» невелико. Сериалы эти длятся ровно столько, сколько может длиться *одна интрига*. Для другой они не созданы, как не созданы персонажи Толстого для романов Достоевского. И у наших актеров — не теле-, а киношкола, требующая предельной индивидуализации персонажей, а не сглаживания индивидуальных различий.

•

О телеварианте «Зимней вишни», к сожалению, приходится говорить как о казусе. Герои исчерпали себя в 1985 году, и никакого продолжения по сути не требовалось. Но, коли уж тянуть резину, было два выхода. Если по-североамерикански: придумать новые линии, добавить несколько новых персонажей и хорошенько все и всех перемешать. Если по-южноамерикански: ничего не менять, а с бесконечно малым сдвигом по фазе повторять ситуации, то есть колебания героя между женой и героиней, колебания героини между героем и приобретенным мужем — серий эдак на сто.



«Дом», режиссер Л.Квинихидзе

Неудачным представляется и «Дом», хотя сама по себе идея — поселить в одном доме главных героев русской литературы и снять фильм об их совместной жизни в постсоветских условиях — была остроумна и плодотворна. Вместо того чтобы привыкать к незнакомым персонажам, запоминать их имена и проникаться их страстями, предоставлялась возможность повстречать старых знакомцев в новых обстоятельствах. И последить за тем, какое горе от какого ума поджидает Чацкого за углом известного каждому киноману дома на Котельнической, каких старушек и на каких моральных основаниях будет лущить Родион Раскольников, с какими жидомасонами встретится Пьер Безухов в момент крушения своих патриотических идеалов, как будет поправлять подушки новому русскому дядюшке Евгений Онегин и за какого генерала пойдет голосовать Татьяна Ларина: за Руцкого или за Лебедя?

«Зимняя вишня», режиссер И.Масленников

До сих пор кино приспосабливало классику к экрану в рамках классической задачи

перевести словесный ряд в зрительный. Здесь же сценаристы поставили перед собой задачу явно неклассическую: свести в одно художественное пространство разноприродные фигуры так, чтобы получился не эклектичный коллаж, а целостная картина, в которой пересаженные персонажи сохранили бы идентичность.

Задача эта решена не была. Выбор героев оказался непредставительным. Онегин и Печорин как были лишними людьми, так и остались — среди жильцов дома их не оказалось. Пьера Безухова с Татьяной Лариной не позвали. Семейку Карамазовых проигнорировали. И даже Петруша Верховенский, уж на что пронырливый тип, ни с парадного, ни с черного хода не просочился.

Это и понятно: не пьесу подбирали к репрезентативной выборке персонажей, а выборку подгоняли к пьесе, причем к криминальной. Но из корифеев русской литературы слабость к криминальным сюжетам питал один Достоевский. Что касается героев не его романа, то они при внедрении в чужой сюжет потеряли лицо.

Сходство жильцов «Дома» с литературными персонажами ограничивается фамилиями и в какой-то мере профессиями. Но то, что телепорфирий остался следователем, телевласов — рабочим вожаком, а телечацкий приезжает из дальних краев, еще не делает их Чацким, Власовым и Порфирием. Герой русской литературы — это идея, а не обстоятельства. Казалось бы, дай персонажу его идею, а там хоть горшком назови, грамотный зритель все равно воскликнет: «Да это же Чацкий!», потому что опознавательным знаком служит именно она, идея. Раскольников должен испытать себя преступлением, Чацкий — бунтовать против общества Фамусовых, Онегин — маяться, и все — нести крест своей идеи, причем нимало не устаревшей. Внутренняя косность общества при его стремительной внешней изменчивости приводит в отчаяние все новых и новых Чацких, мысль о преступлении как средстве самоутверждения подтачивает немало Раскольниковых, а чувство полной ненужности гонит множество Печориных если не на Восток, то на Запад.

Можно, конечно, оценивать сериал и вне связи с литературой. Тогда придется заметить, что Дом — ложное сообщество. Жильцов современных московских домов ничто не связывает друг с другом, разве что если это узковедомственный дом. Сюжета с расселением для стяжки персонажей в одну компанию

«Петербургские тайны», режиссеры Л.Пчелкин, В.Зобин, М.Орлов

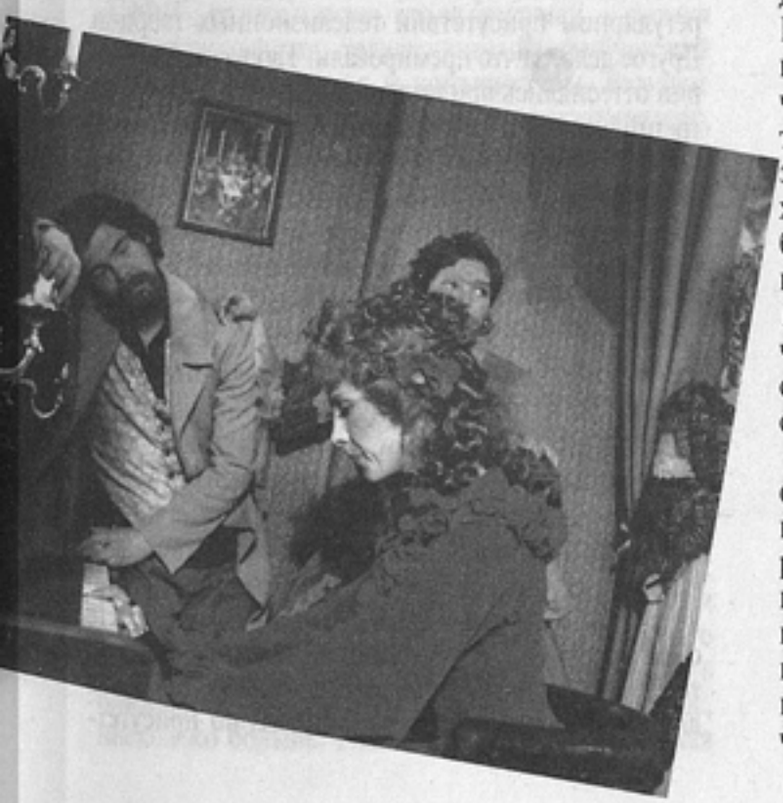
Фото С.Ива

явно не хватает, возможностей комбинировать и перекомбинировать персонажей в любовные треугольники и прочие геометрические фигуры не предусмотрено, и сериал распадается на изолированные пустоватые локусы — квартира, другая квартира, банк...

Наиболее удачный пример телероманa — «Петербургские тайны». Авторы, среди которых были такие известные кинопрофессионалы, как Анатолий Гребнев и Леонид Пчелкин, удачно обработали «Петербургские трущобы» Всеволода Крестовского, известный роман второй половины XIX века. Сценаристы избавили фильм от сословных фобий автора, который терпеть не мог высшее сословие, превратили опустившегося князя Николая Чечевинского в подобие графа Монте-Кристо и перенесли действие из трущоб в светские дома. Оно и правильно — нашему телезрителю только трущоб не хватало.

«Под знаком Скорпиона», режиссер Ю. Сорокин
Фото Л. Кирпичниковой

Получилась мелодрама с криминальным сюжетом и классическими мотивами: потеря состояния в результате бесчестных действий врагов и его возвращение; потеря и обретение ребенка; превращение крепостной в блистательную барыню; надругательство над одурманенной женщиной (подлость, которую сделал сам лорд Ловелас); падение из князи в грязи (превращение княжны Чечевинской в проститутку) и восстановление в правах, причем прошлое не оставляет в душе никаких следов. Режиссеры задействовали прекрасных актеров — Елену Яковлеву, Виктора Ракова, Николая Караченцова, Галину Польских, Лидию Шукшину, Наталью Гундареву, Ирину Розанову, Валерия Баринова, Михаила Филиппова, создавших выразительную галерею человеческих типов прошлого века. Действие телесериала неторопливо, но без нарочитых затяжек, так что пропуск нескольких серий хоть и сказывается, но не настолько, чтобы сбить интерес телезрителя. Рейтинг это подтвердил — «Тайны» регулярно смотрели 7—10 процентов телеаудитории, и можно ожидать, что формальные принципы построения этого сериала будут использованы при создании следующих.



Что же касается социально-терапевтических функций, то их пока не осуществлял ни один из наших телесериалов. Ввиду поразившего российское общество ценностного кризиса, когда старые ценности выветрены, а новые не признаны, это неудивительно, однако без визуального опредмечивания системы ценностей трудно возлагать надежды на отечественное производство телесериалов.

АЛЕКСАНДР КОЛБОВСКИЙ

«ТЭФИ»: КРИТЕРИИ УТОЧНЯЮТСЯ

Прежде всего договоримся о терминах. О них следует договариваться хотя бы потому, что в первые пятьдесят лет своей истории отечественное телевидение вынуждено было пользоваться терминологией, обусловленной вовсе не реальным положением вещей. Разумеется, черное далеко не во всех случаях выдавалось за белое: критерии вкуса и профессионализма, к счастью, установились уже в первые после рождения советского ТВ годы. И все-таки под историей телевидения (по крайней мере, официальной) подразумевалась, в первую очередь, история партийных постановлений, съездов и пленумов. Информация подменялась политинформацией. Развлекательными программами считались футбол с хоккеем плюс редкие эстрадные вкрапления сомнительного свойства. Да и просветительство нередко путали с пропагандой.

Все эти общеизвестные истины вспомнились только потому, что в области телевизионных наград и отличий тоже все было путано-перепутано. Сами награды наличествовали: достаточно посмотреть списки лауреатов Ленинских, Государственных и комсомольских премий, чтобы удостовериться в регулярном присутствии телевизионных творцов. Другое дело, за что премировали. Творческие критерии оттеснялись при выдвижении на второй и даже третий план. Первостепенными были мотивы исключительно идеологические. Удивительно встретить в этих списках, скажем, Ираклия Андроникова. Кажется, он единственный из лауреатов застойных лет пробился к премиям только и исключительно благодаря тому, что открыл новый жанр и новые возможности телевизионного искусства. В основном же телевидение, числившееся в идеологическом отделе ЦК КПСС коллективным пропагандистом, агитатором и организатором, соответствующим образом и вознаграждалось. Всячески приветствовались крупномасштабные проекты, посвященные послеоктябрьской истории. Почти наверняка выдвигались и премировались любые телефильмы и передачи о двух Ильичах — как о Ленине, так и о Брежневе. Не смогли обойти Государственной премией главную телегазету страны — программу «Время», причем в длинном списке лауреатов непременно присутст-

вовали участники творческих бригад майских и ноябрьских трансляций с Красной площади. Награждали документалистов. Награждали чаще всего заслуженно, но и тут идеологические мотивы нередко превалировали над творческими.

Словом, премии были, но премий не было. Некоторым особо выдающимся программам удавалось вырываться на международные фестивали, куда-нибудь в Монтрё или Канн. Эти награды стояли особняком в ряду прочих, но они были редки и, в отличие от премий кинематографических, почти не афишировались.

Случались еще и почетные звания. Получать их было приятно: звание гарантировало прибавку к пенсии и прочие замечательные вещи, включая право на дополнительную жилплощадь. Впрочем, собственно к творчеству звание заслуженного работника культуры особого отношения не имело, о чем свидетельствует оставшаяся с тех пор в памяти его просторечная оценка. «Засрака» — так уважительно сокращалась эта почтенная правительственная награда.

В конце 80-х — начале 90-х годов произошло не только разгосударствление телевидения, рождение независимых телекомпаний и мощных информационных телеагентств. Только в прошедшее десятилетие стала возможной работа над подлинной историей отечественного ТВ. И только теперь начинает складываться система профессиональных наград, соотносимая с реальным положением вещей на ТВ и местом, занимаемым им в обществе.

Из всех наших телевизионных наград премия «ТЭФИ» (Телевизионный эфир) — самая недавняя и, кажется, самая престижная. Престижность определяется, прежде всего, тем, что присуждают ее коллеги. Самые уважаемые и авторитетные из них. «ТЭФИ», по замыслу тех, кто ее придумал, — премия профессиональная, телевизионный «гамбургский счет» без пристрастия и конъюнктуры. Ведущие телекомпании страны, включая и независимые, объединились и создали Академию российского телевидения. Именно академики принимают окончательное решение, делая выбор в каждой номинации. Президентом Академии избран Владимир Познер, академиками также стали Игорь Беляев, Святослав Бэлза, Владимир Ворошилов, Евгений Гинзбург, Марина Голдовская, Олег Добродеев, Сергей Капица, Евгений Киселев, Сергей Колосов, Анатолий Лысенко, Александр Масляков, Владимир Молчанов, Эльдар Рязанов, Эдуард Сагалаев. Членом Академии был Владислав Листьев.

Можно по-разному относиться к каждой конкретной фамилии, но в целом компания получилась, безусловно, достойная, авторитетная, представляющая разные поколения, жанры, разные уголки большого телевизионного хозяйства. Видимо, академиков в ближайшее время станет больше. Другой вопрос, насколько больше. Главная кинематографическая награда страны — премия «Ника» — использует похожую схему: решение там тоже принимают избранные члены Академии, которые предварительно смотрят все представленные работы во всех номинациях. Правда, что у «Ники» академиков около сотни, и при непременной субъективности каждого конкретного голоса в сумме картина складывается объективная. Тут действуют законы арифметики и только арифметики: чем больше людей голосуют, тем ближе сумма голосов к истине. И если анализировать результаты «ТЭФИ» с этой точки зрения, то вопросов сразу же больше. Мнение всего пятнадцати (пусть и «небожителей») все-таки не истина в последней инстанции. Более того: во втором цикле «ТЭФИ», финал которого пришелся на май 1996 года, во многих номинациях участвовали программы самих академиков, и число голосовавших, таким образом, еще уменьшилось.

Тема объективности — субъективности применительно к новой телевизионной премии — самая острая. Поскольку именно оценочный абсолют изначально отличал «ТЭФИ» от многочисленных телепризов, которых становится все больше и больше.

Пока объективности не получается. Очевидно, что академики сами стремятся избавиться от клановых интересов, защиты чести мундира своего канала или телекомпании, личных симпатий и антипатий. Они неподкупны, но они люди. Со сложившимися представлениями о том, что такое хорошо и что такое плохо на ТВ. С собственным опытом, нередко связанным с передачами-номинантами. Академики Добродеев и Киселев, к примеру, успели поработать в информационных программах первого канала, потом в «Вестях» Российского телевидения и на НТВ. Представляю, каково им было участвовать в номинации «Лучшая программа новостей», где соревновались «Вести» и «Сегодня».

Чуть ли не с первого дня спорят и о том, имеют ли право собственные передачи академиков принимать участие в конкурсе. На «ТЭФИ»-1 демонстративно их исключили, и получился абсурд: без «Итогов», «До и после», «Что? Где? Когда?», авторских программ В.Познера сегодняшнее телевидение выглядит неполно. Даже ущербно. На «ТЭФИ»-2 ущербность решили исправить. И опять пресса недовольна: не дело великих соперничать с простыми смертными. И даже то, что академики не участвовали в голосовании в тех номинациях, где соревновались их программы, казалось малоубедительным. Никто, кстати, почему-то не обратил внимание на результаты голосования в номинации «Лучшая развлекательная программа». Там в финал пробились аж две «академические» передачи, а победила третья — демократичная и никем не лоббируемая «Пока все дома».

Результаты «ТЭФИ» можно анализировать бесконечно. Не уверен, так ли уж это в каждом конкретном случае необходимо. Тем более что «ТЭФИ», в отличие от «Ники», можно получить всего один раз. Таким

образом, уже в номинациях этого года отсутствовали Леонид Якубович, Николай Сванидзе, Андрей Караулов, на следующий год не будет еще и Светланы Сорокиной. Лет эдак через пять «отэфятся» все более-менее заметные телеперсоны, а новые звезды на ТВ в последнее время зажигаются все реже. Тогда, возможно, настанет час телевизионной провинции.

Собственно говоря, к провинции Академия российского телевидения повернулась лицом уже в нынешнем году. Было очевидно: в соперничестве со столицей региональным телестудиям ничего не светит. Не те технические возможности, не те деньги. Между тем творческий потенциал республиканских, краевых, областных студий достаточно высокий. Эти программы тише, спокойнее, они лишены модных наворотов, сложных спецэффектов. Зато они ближе к человеку, к его реальной жизни, в них меньше политики, но больше человековедения. Именно поэтому в 1996 году появилась номинация «Лучшая программа, созданная на региональном ТВ».

Оказалось, собрать программы местных студий — дело невероятно трудоемкое. В Российском Фонде развития телевидения — главном организаторе церемонии «ТЭФИ» — начали со старых телефонных списков, сохранившихся еще со времен Гостелерадио СССР. Тогда все было просто: существовали только государственные студии, телефонограмма из Москвы была равнозначна приказу. Сейчас же в каждом уважающем себя областном центре три-четыре телекомпании, о существовании, а тем более о координатах которых в Москве никому ничего не известно. Устроители «ТЭФИ» отправили факсы и телетайпные сообщения по пятистам адресам, прежде чем на их имя стали приходить видеокассеты из Екатеринбурга и Оренбурга, Владивостока и Челябинска, Южно-Сахалинска и Магадана, Архангельска и Саратова. Не знаю уж, кто считал километры телетайпной ленты, но в Фонде развития телевидения, штат которого насчитывает семь человек, мне с гордостью сообщили: этой самой лентой можно было по периметру обмотать здание РИА «Новости» на Зубовском бульваре, где до недавнего времени находился Фонд.

В идеале телевизионной провинции не должно быть вовсе. Во многих странах давно нет (а где-то никогда и не было) такого понятия, как «центральное телевидение». Переключаешь каналы и смотришь передачи телекомпаний, штаб-квартиры которых расположены в разных городах. Типичный пример — США, где ТВ предельно децентрализовано, где едва ли не каждый крупный город имеет благодаря разветвленной телесети выход на многомиллионную национальную и транснациональную аудитории.

В этом контексте внимание, благосклонно обращенное «ТЭФИ» на нашу пока еще тихую телевизионную провинцию, возможно, со временем вознаградится сполна. Такая огромная страна, видимо, нуждается как в общенациональных каналах, так и в постоянном выходе во всероссийский эфир крупнейших регионов и автономий. Прошедшие выборы показали со всей наглядностью: страна разобщена, поляризована, город не понимает деревню, восток недолюбливает запад, провинция не доверяет городу. Именно телевидение с его общедоступностью и сиюминутностью остается едва ли не единственным, что еще соединяет подавляющее большинство населения.

Первой «немосковской» победительницей стала программа независимой студии «Телемост» из

Ведущая программы «Вести» Светлана Сорокина
Фото С.Иванова

Воронежа «Кучугуры и окрестности». Интересно, что во многих программах этой номинации, как правило, долго и пристально исследовались крошечные уголки земли, будь то поселок, старинная усадьба, дом или двор. У этих передач замедленный ритм, слово нередко доминирует над изображением, они внимательны к объекту исследования и старомодны. Они замечательно контрастируют с многоцветными, аттракционными, ритмичными, агрессивными столичными «штучками», где из передачи в передачу, с канала на канал переходят одни и те же хоть и уважаемые, но поднадоевшие лица.

Впрочем, следует отдать должное выбору академиков: в нынешнем году первенствовали по преимуществу передачи интеллигентные, отличающиеся лица необщим выражением. Среди лауреатов 1996 года — критик Лев Аннинский с программой «Константин Симонов и Василий Гроссман — сын и пасынок» из цикла «Неуходящая натура», высоколобые, суперпрофессиональные «Итоги», прелестная детская игра «Умники и умницы», наконец, ведущие провинциально-демократичного «Городка» Илья Олейников и Юрий Стоянов. Что касается последних, то их победа в номинации «Лучший ведущий развлекательной программы» стала сенсацией. Соревновались с ними Юлия Меньшова и Тимур Кизяков, а явные фавориты вроде Валдиса Пельша, Николая Фоменко, Леонида

Ярмольника, Владимира Ворошилова, Александра Маслякова даже не дошли до финала.

В титрах «Городок» назван русской народной передачей. «Городок» — пародийный репортаж из предместья, с окраины, он восхитительно провинциален и даже патриархален, хотя, разумеется, все его шутки, анекдоты, приколы и «фенечки» современны, а то и сиюминутны. Мещанская культура, культура городского быта бездонны и малоисследованны. Именно поэтому, выбирая ведущих «Городка», академики продемонстрировали полное отсутствие снобизма. В разных номинациях они

Ведущий программы «Умники и умницы» Юрий Вяземский
Фото С.Иванова

попытались заметить и отметить разные направления в развитии телевидения. На первый взгляд несоединимые. Благопристойность и скандал, высоколобость и демократизм, авангард и традиции — в принципе, такой разнонаправленный выбор пока полезен. Возможно, в будущем, когда главная отечественная телепремия обзаведется собственными традициями, когда можно будет судить о постоянной доминанте предпочтений и негативных оценок, когда можно будет говорить о том, что такое, по мнению академиков, хорошо и что такое плохо, список лауреатов станет более однородным и предсказуемым. Как однородна и предсказуема сегодня сама церемония награждения.

С первого дебютного года ее устроители постарались придумать праздник стильный, торжественный, не похожий на многочисленные презентационные церемонии последних лет. Логично, что действо, посвященное телевидению, выстроено не столько как сценическое, сколько как телевизионное шоу. Все подчинено именно созданию телевизионной версии. В этом году в зал даже не пустили фотокорреспондентов. Ни одного: фотовспышка, дескать, нарушает цветовую и световую партитуру праздника. Абсурд, конечно. Но нельзя не признать: церемония «ТЭФИ» прошла не только без фотоблицев, но и почти без вкусовых и ритмических провалов.

Сейчас конструкция национальной телевизионной премии начинает в общих чертах вырисовываться. Предстоит определиться с великим множеством частностей. Предстоит, кстати, среди прочего разобраться и дать ответ, что подразумевается в номинации «Телесобытие года». Введена она недавно, за победу соревновались «Куклы», «Русский проект ОРТ» и программа «Фашизм в России. Кто?». Но критерии остались размытыми. Определяющим должно стать то ли художественное качество, то ли сенсационность, то ли общественный резонанс...

Непонятно еще, почему для телевизионных ведущих и репортеров существуют отдельные номинации, но нет ничего подобного для режиссеров, операторов, комментаторов, звукорежиссеров, продюсеров и прочих профессионалов телевидения. Вообще на сегодняшний день «ТЭФИ» — премия по преимуществу обезличенная. Во многих номинациях поощряются программы, а не люди, их сделавшие. Разумеется, передача — сумма коллективного творчества, но выделение лучших по профессиям вполне уместно и соответствует мировой практике. Хотя бы кинематографической: на «Оскаре», как известно, награждают персонально, а не списком. «Цена» такой профессиональной награды, уважение среди коллег к лауреату неизмеримо выше, чем когда премируют всем скопом.

Еще одна загадка связана со специальным призом «За личный вклад в развитие телевидения». Призом, кстати говоря, абсолютно традиционным: подобные награды заложены в правилах «Оскара», крупнейших кинофестивалей. Есть они и у нашей «Ники». Разница в том, что имя лауреата во всех случаях бывает известно всем и заранее. Награждаются обычно немолодые, весьма заслуженные люди. В случае же с «ТЭФИ» в зале сидели, не зная кому придется выходить на сцену, Владимир Ворошилов, Сергей Колосов и Юрий Сенкевич, каждый из которых вполне заслужил право быть вне номинаций и конкурсов. Ситуация показалась даже оскорбительной для мэтров. Известно, как волновались, как готовились к вручению премий «за вклад» Чаплин, Феллини. Для них это было главным событием большой жизни. Соревновательность в данном случае также неуместна, как неуместны джинсы на торжественном приеме в честь вручения премии «ТЭФИ».

Детали, мелочи формируют будущий большой стиль национальной премии. Разумеется, сама телевизионная реальность более всего повлияет на ее облик — сформулирует традиции, уточнит критерии, отладит ритуал. Два года, которые прожила эта премия, — срок слишком короткий для далеко идущих выводов. «ТЭФИ» пока только отрабатывает первые авансы. Нормально отрабатывает. Самое главное: в отличие от множества прочих премий и наград, эта, кажется, появилась всерьез и надолго.

«Незнакомец», режиссер Измаэль Ферруких

КАРИНА ДОБРОТВОРСКАЯ

«ВЕСЬ ЭКРАН» В ЖЕНЕВЕ

ЖЕНЕВА-96

ЖЕНЕВА-96

Международный фестиваль Cinéma Tout Ecran («Весь экран») проводился в этом году во второй раз (Женева, 17—22 сентября). Новаторские фестивальные идеи рождаются нечасто, поэтому проект женевского Cinéma Tout Ecran еще в прошлом году заинтересовал прессу и кинематографистов. Это фестиваль фильмов, сделанных для телевидения или на деньги телевидения. Его цель — помочь лучшим телевизионным картинам выйти на «большой» экран и способствовать вливанию телевизионных денег в кинопроцесс.

Когда-то Жан-Люк Годар назвал кино и телевидение Каином и Авелем. В конце XX века стало очевидным, что в эпоху виртуальной реальности продолжать войну братьям-врагам бессмысленно. Что между «большим» и «малым» экранами возможен диалог — не случайно для создания мирного пакта была выбрана нейтральная Швейцария.

Женевский диалог кино и телевидения был организован не по поводу художественной специфики одного и другого, а в связи с проблемой денег и развитием технологии производства. На одном из коллоквиумов жарко обсуждалась, к примеру, новая цифровая камера, которая в перспективе может вовсе уничтожить разницу между кино- и телеизображением. Примечательно, что в Женеве цифровую камеру не превратили в очередной образ врага, перед угрозой которого нужно, наконец, объединиться, и рассматривали ее не в идеологической, а в технологической плоскости.

Программы фестиваля составлял его арт-директор Лео Канеман, который был когда-то одним из ассистентов Годара и явно склонен к концептуальному мышлению. Может быть, поэтому структура Cinéma Tout Ecran призвана скорее спровоцировать вопросы, чем дать однозначные ответы.

Среди программ прежде всего надо выделить официальный конкурс. Обязательным его условием было телевизионное финансирование. Большой раздел «Великие кинематографисты на малом экране» соединил классиков Ренуара и Росселлини с новыми классиками Стивеном Фризом и Хэлом Хартли. (Для Канемана подобное сопоставление разномасштабных имен весьма характерно, поскольку для него вопрос величия соотносится исключительно с вопросом оригинального авторского ви́дения.) Третья программа, включающая только киноленты, называлась «Синема-синема» и должна была продемонстрировать, что лучшие картины «малого» экрана вполне могут соперничать с продукцией экрана «большого». Четвертая программа состояла из «коротышек» — короткого метража. Вполне в духе мирной «женевской конвенции», призванной объективно представить «весь экран» и дать приют всем аутсайдерам кинопроцесса. Пятую секцию составили телевизионные фильмы. Шестая называлась «Карт бланш для Би-Би-Си и включала картины, сделанные на канале, знаменитом своей продюсерской политикой.

Би-Би-Си стал одним из героев нынешнего фестиваля. Директор отдела «Драмы» Руфь Калеб подробно рассказала на специальном коллоквиуме («Автопортрет канала») о производстве и финансировании телевизионных картин и о сложной региональной политике, призванной поддержать режиссеров из Уэллса, Шотландии и т.д. В коллоквиуме принял участие президент жюри Джон Шлезингер — постановщик классических «Дорогой», «Полуночного ковбоя» и «Марафонца», активно сотрудничающий с Би-Би-Си. Однако взгляды Шлезингера и другого режиссера и сценариста Би-Би-Си Карла Фрэнсиса на телевизионную специфику существенно разошлись с идеями руководителей канала. И Шлезингер, и Фрэнсис утверждали, что в художественном смысле нет никакой разницы между телевизионным фильмом и фильмом, снятым для «большого» экрана. Отличаются условия работы, деньги и адрес — телевидение, безусловно, обращено к более широкой и демократичной публике. («Для меня делать фильм для телевидения означает делать фильм, который будет показан по телевидению», — заявил Шлезингер.) Подобная концепция авторов вполне отвечает мысли Канемана о том, что если фильм талантлив, то проблема его специфики превращается в маргинальную. Шлезингер заявил, что его последняя лента «Ферма «Холодный комфорт», сделанная для Би-Би-Си, кажется ему потенциально коммерческой и он предпринимает титанические усилия (вплоть до вкладывания собственных денег), чтобы дать ей прокат. Однако, будучи показанной на фестивале, «Ферма...» произвела впечатление мастерски сделанного сугубо телевизионного кино — с телевизионными крупностями и телевизионным ритмом. Равным образом многие другие телевизионные ленты заставили задуматься о том, что их место именно на «малом» экране.

Конкурсная программа включала семнадцать фильмов, из них шесть — короткометражных. Все они, по убеждению руководителей фестиваля, отличались кинематографическим качеством. В конкурсе принимал участие фильм Петра Тодоровского «Какая чудная игра!», одним из источников финансирования которого был канал «ТВ-6. Москва». Фильм получил один из призов фестиваля — «Титра-фильм», который предназначается для оплаты дополнительного субтитрирования и более широкого распространения.

Безусловным лидером, получившим Гран при жюри, стала работа канадца Стивена Суржика «Маленькие преступники» (Little criminals), спонсированная канадским телевидением (Canadian Broadcasting Corporation). В России мода на «дикие» подростковые фильмы возникла и отошла еще в начале перестройки, в Америке она в самом разгаре, а в тихой Швейцарии произвела шоковый эффект. Бешеная по ритму картина, разнообразно использующая видео и клиповый монтаж, столь же агрессивна по отношению к зрителям, как и маленькие герои по отношению к своим жертвам, и вполне «конвертируема» с «малого» экрана на «большой» — важное условие конкурса.

Другой фаворит Cinéma Tout Ecran, получивший приз города Женевы — фильм валлийского режиссера Эндафа Эмлина «Создавая карты» (The Making of Maps). История подростка и его странной семьи полна туманных намеков на инцест, запутана и претенциозна, хотя поэтические ландшафты, уподобленные географическим картам, сняты очень красиво. Скорее всего, наградив «Создавая карты», жюри поощрило региональную политику Би-Би-Си, спонсировавшего фильм. На мой вкус, более интересной была другая работа

«Маленькие преступники», режиссер Стивен Суржик

ЖЕНЕВА-96

Би-Би-Си — картина Бибан Кидрон «Великие моменты авиации» (Great Moments in Aviation). История любви черной девушки, мечтающей стать авиатором, и английского художника-копииста с сомнительным прошлым составлена из всевозможных клише корабельных детективов в духе «Смерти на Ниле», цитат из Хичкока, иронических отсылок к стилю негритянского кино и удачно сплавляет иронию и сентиментальность, хотя последняя иногда заметно перевешивает. Политкорректно окрашенная love story, а также участие Ванессы Редгрейв и Джона Харта делают эту изящную стилизацию зрительским хитом.

Американские короткометражки, составившие серию «Падшие ангелы», — фильмы Тома Круза, Фила Жуану и Стивена Содерберга. Все три являются более или менее удачными стилизациями под американский «черный» фильм 50-х и никакого впечатления на «большом» экране не производят.

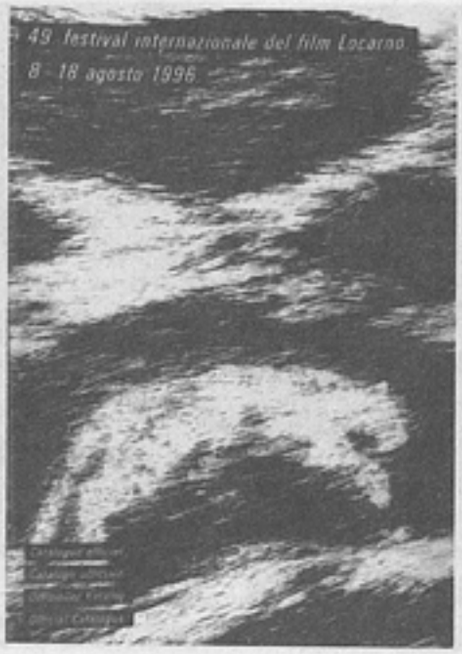
Конкурсная программа не включала шедевров, зато отличалась жанровым разнообразием и географической широтой — от франко-швейцарской психодрамы из жизни фашистской Германии «Юность без Бога» (Jeunesse sans Dieu, режиссер Катрин Корсини) до чешской фрейдистской семейной истории с вычурным названием «Лакримоза — Мне отмщение» (Lacrimosa — Ma Je Pomsta, режиссер Лордан Зафранович).

Приз за лучшую операторскую работу получил короткометражный фильм молодого французского режиссера Измаэля Феррукиха «Незнакомец» (L'Inconnu). История странной дружбы между красивой благополучной женщиной (Катрин Денёв) и бомжом, обитающим в автомобиле (Микки Манойлович), довольно пессимистична своей трактовкой человеческих отношений. Попытка героини Денёв помочь бомжу оказывается бесполезной, потому что, по мысли режиссера (он же автор сценария), — каждый живет в своем собственном мире, в собственной скорлупе (которой уподоблен автомобиль) и вторжение в этот мир невозможно. Картина виртуозно сделана по цвету и свету (тем более что большая часть сцен происходит ночью), замечательно играют актеры, особенно Катрин Денёв, чье имя в последнее время превратилось едва ли не в символ консерватизма и редко ассоциируется с новаторскими проектами. Тем неожиданней ее согласие поддержать своим авторитетом «Незнакомца», сценарий которого писался специально для нее.

Разумеется, фестиваль телевизионных картин не мог обойти Ларса фон Триера. Кроме последней картины датского режиссера «Рассекая волны», был показан его знаменитый телесериал «Королевство». Шестичасовой фильм демонстрировался без перерыва, настойчиво доказывая свое право существовать на «большом» экране.

Далеко не все фильмы, показанные в Женеве, смогли это право отстоять. На Cinéma Tout Ecran много говорили об исчезновении границ между кино и телевидением. Однако фестиваль помог не столько стереть эти границы, сколько определить их, что, вероятно, совершенно необходимо для мирного сосуществования в едином экранном пространстве.

«Ненетт и Бони»,
режиссер Клер Дени



ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

«ЛЕОПАРД» МЕНЯЕТ ШКУРУ

ЛОКАРНО-96

ЛОКАРНО-96

Этот кинофестиваль в Локарно, 49-й, — предвестник грядущего пятидесятилетнего юбилея. Прожита большая жизнь. Юбилеи — это, как правило, вехи подведения итогов, а подчас и вехи перемен.

Перемены обнаруживаются уже сейчас. «Леопард», фирменный знак Локарно, меняет шкуру. Прежняя концепция — смотр первых и вторых фильмов, — как признано директором Марко Мюллером, ограничивает эстетические возможности соревнования. Марко Мюллер стремится вывести фестиваль в ранг первейших, самых главных и известных, обозначив теперь направление фестиваля — «новое кино». Формулировка, понятное дело, слегка общевата, она принята на время, за неимением более точной, и пока предлагается как профессиональный повод для сегодняшних размышлений об авторстве в кино в противоположность коммерциализации экрана, о кино, изначально имеющем художнические задачи.

Вместе с тем активизируется и зрительский потенциал. Кинотеатр на прелестной Piazza Grande — единственный в мире кинотеатр на семь тысяч мест под звездным небом; звук, обнимающий тебя со всех сторон; экран во всю ширь площади (несравненный по силе воздействия эффект) теперь демонстрирует не только внеконкурсную программу, как это было раньше, но и самые зрелищные картины из конкурса независимо от их тематики. Правда, то, что конкурсная программа представлена на Piazza Grande — то есть для самого широкого просмотра — лишь частично, ставит ее, программу в целом, в безусловно неравноправное положение. Но, как известно, обратная сторона присутствует во всем.

Гран при получил фильм Клер Дени «Ненетт и Бони». Это ее пятая игровая полнометражная картина. Мне, как и членам жюри, она тоже показалась лучшей в конкурсе — достаточно сильном, хоть и не обремененном шедеврами.

Девятнадцатилетний юноша Бони (актер Грегуар Колен получил приз за лучшую мужскую роль) работает в пиццерии и живет при ней. Он ушел из дома отца после смерти матери. Его пятнадцатилетняя сестра Ненетт, беременная, на сносях, тоже не хочет жить в отцовском доме и предпочитает ютиться в неухоженном логове брата, хоть тот и гонит ее прочь. Дети не жалуют родителей, хотя сами собираются ими стать.

Все житье героев нищенское и опасное в своем грубом плебействе. Вокруг — жалкие лачуги окраины портового Марселя, в воздухе холод существования одинокого и жесткого, хотя и чувствуется, что брат и сестра любят друг друга. Только в самом конце, когда Ненетт рожает ребенка и

«Тибурций»,
режиссер Паоло Бенвенути

«Хлеб и цветок»,
режиссер Мохсен Махмальбаф

Бони берет его на руки, всегда хмурое лицо его оттаивает улыбкой, и эта улыбка — мимолетное виденье в бесприютном мире, в котором дети учатся любви, в котором они одиноки экзистенциально.

В изображении есть документальная подробность, необязательность даже, и напряженная, драматичная, мрачная нервность — знак времени.

Традиционно реалистический фильм — он подсвечен сумрачностью тревожного современного сознания. Стиль картины я назвала бы *документальным экспрессионизмом*: здесь есть точность в описании бесстыжей реальности и тревожное раздумье о ней.

Но если говорить о чистейшем образце документального экспрессионизма в конкурсной программе, то это, конечно, «Тибурций» итальянского режиссера Паоло Бенвенути, примечательный прежде всего стильностью изображения, каким-то манящим мраком, который царит на экране.

Картина рассказывает о реальном, но ставшем легендой вожде крестьянских стихийных бунтов в конце XIX века, полузащитнике-полубандите Тибурции, который, как природная стихия, не подвластен никакой государственности, никакой иерархии. Он словно вышел из варварского, языческого, еще средневекового мира.

На экране мучительно долго офицеры гвардии совещаются о том, как поймать Тибурция, и солдаты безрезультатно долго ищут его среди горных ущелий, влажных лесных зарослей, водопадов, шипящих по-змеиному. И все время вокруг тьма — опасная тьма, живописная тьма с резкими перепадами из тени в еще более густую тень. Даже офицеры совещаются исключительно ночью, при свечах, низкими, приглушенными голосами. А лица Тибурция мы, собственно, так и не видим. Оно всегда в тени. Видна только его кряжистая фигура. И лишь в последних кадрах, в ночь поимки, он долго сидит за столом, фронтально к зрителю, и пишет письмо, зная, что его «загнали».

Паоло Бенвенути — художник по первой профессии, поклонник Росселлини и Дрейера, что отчетливо чувствуется в его работе. Пластика фильма, в котором использованы старинные подробные протоколы армейских донесений о поисках Тибурция, скрупулезна, как документ, и мрачна, как жизнь, идущая к закату...

Почти все фильмы фестиваля на этот раз лишены прямолинейной социальной завербованности. Их язык психологичен, в нем нет деклараций. Их авторы ищут способ говорить о том, как важно быть терпимым, не разжигать рознь, твердо отказываясь от насилия. «Глаза Азии» (Португалия) — о жизни японских католиков в XVI веке,

«Хлеб и цветок»,
режиссер Мохсен Махмальбаф

«Цвет мерцающего дня»,
режиссер Кристофер Мюнх

претерпевших страшные мучения от инквизиции, религиозной нетерпимости, — в некотором роде символ. Картины глубокой древности монтируются с не менее страшной современной хроникой. Режиссер Жоау Мария Грило настаивает: насилие, даже древнейших времен, не исчезает, оно остается в генах и ждет своего часа, чтобы вспыхнуть в другое время и в другом месте.

Даже неприхотливый фильм чешского режиссера Петра Вацлава «Мариан» о несчастной криминальной судьбе цыганского мальчика, на которого от рождения смотрят как на изгоя, фильм, где социум узаконивает неравенство и диктует насилие к отверженному, даже эта картина — драма, а не листовка.

Печальное исключение составляет только «Скрипка Ротшильда» (Франция, режиссер Эдгардо Козарински), которая поразила своей прямо-таки «стерильной» вульгарностью и совершенством примитива. В неугасимой борьбе с канувшей в Лету советской действительностью режиссер сделал просто деревянную агитку в стиле 30-х годов (только с противоположным идеологическим знаком), где диалоги и эпизоды примитивно функциональны, а композиция кадра по-школьному фронтальная и чистенькая.

Отказ от нетерпимости, поиски диалога — смысл картины «Хлеб и цветок» иранского режиссера Мохсена Махмальбафа, осмысляющей собственную судьбу автора. В восемнадцать лет Махмальбаф, юный революционер, бросился с ножом на полицейского, чтобы отнять у того пистолет. (Это было в годы шахского режима.) Полицейский попал в больницу, а юноша — в тюрьму, где пробыл долгие годы. Впоследствии Махмальбаф стал известным режиссером, и когда он отбирал актеров для своего предыдущего фильма, собрались тысячи людей (в Иране кино — важнейшее из искусств). Пришел и тот давний полицейский. И вот теперь Махмальбаф делает фильм «Хлеб и цветок», такой двухголосый «Расёмон», как бы снятый двумя камерами: полицейский и режиссер рассказывают каждый свою версию той истории, и сама картина — диалог этих версий. И теперь уже дело не в бунтовщике и страже порядка, а в двух молодых людях, загубивших годы жизни, каждый из которых пытается объяснить, как он понимал свой долг.

Фестиваль в Локарно, по определению, диалог двух культур. Здесь одновременно «Запад есть Запад, Восток есть Восток» и «нет Востока и Запада нет». И это как бы личная печать Марко Мюллера, западного человека и знатока восточных языков, — человека двух культур.

ЛОКАРНО-96

«Короли асфальта», режиссер Уссама Фаузи

ЛОКАРНО-96

Сами биографии режиссеров, чьи ленты были представлены в Локарно, — словно путеводитель на карте многих стран и разных культур, культур Запада и Востока, Севера и Юга... Греческий режиссер Андреас Панцис (фильм «Бой петуха») учился в России, во ВГИКе. «Чистый продукт французского колониализма», режиссер Мама Кейта (фильм «Выбери друга» о дружбе мулата и белого), дочь вьетнамки и гвинейца, родилась в Сенегале, а с десятилетнего возраста жила в парижском пригороде. Клара Лоу, родившаяся в Макао, с десяти лет жила в Гонконге, потом училась в Лондоне, вернулась в Гонконг, а ее картина «Плывущая жизнь» представляла в конкурсе Австралию. Режиссер немецкого фильма «Семь слуг» Дариуш Шоков родился в Тегеране, жил в Америке, а теперь — в Германии. Детство и юность француженки Клер Дени прошло в Камеруне... Примечательны и копродукции: Швейцария — Тунис, Франция — Гвинея...

Сюжеты и герои фильмов отражают попытки авторов осмыслить столь богатый жизненный опыт, связать столь разные корни. Почти все они утверждают: в нетерпимости людей разных культур — приближение драмы. Интересны в этом смысле оба конкурсных американских фильма. «Мелок» (режиссер Роб Нилссон) — о маргинальной жизни китайца в Сан-Франциско, который проводит свои дни в полупритоне за бильярдным столом; он игрок, и вся его жизнь — рисковая игра в мире подпольного бизнеса.

Второй фильм из США «Цвет мерцающего дня» (режиссер Кристофер Мюнх) — о судьбе молодого американца Джона Ли, вернувшегося со второй мировой войны и мучительно пытающегося обрести национальную и сословную самоидентичность: его дед-китаец был железнодорожным строителем; его мать — французская аристократка. В фильме есть грусть и чистота отчетливых оттенков черного и белого, он графичен по рисунку, элегантен, как элегантны его герои с их полуевропейскими-полувосточными, странно спокойными, загадочными лицами.

«Короли асфальта» режиссера Уссамы Фаузи — из «новой волны» египетского кино, следующего за реалистическими традициями их классика Юсефа Шахина (ретроспектива которого была показана в Локарно). Это пусть несколько и разболтанная композиционно, но зрительски привлекательная история разветвленной арабской семьи, живущей во Франции.

Главный герой Саид, шофер-дальнобойщик, он же главный король асфальта, полугерой-полубандит, тамошний Беня Крик, готовый в любой

«Мелок»,
режиссер Роб Нилссон

момент объясниться последними словами и последним аргументом — вострым ножичком. Все здесь как бы втянуты в водоворот преступной любви. Саид спит с женой соседа-парикмахера; отец Саида добивается благосклонности матери Родриго, друга Саида; мать семейства крутит роман с парикмахером. Но вот увядающей сестре своей Саид не разрешает выйти замуж за Родриго, ибо, в соответствии со строгой мусульманской моралью, полагает, что тот недостаточно ответствен для семейной жизни.

Этот быт арабской семьи во Франции подчеркивает странное смешение западной вседозволенности и восточных запретов, создавая напряженную атмосферу, готовую каждую минуту взорваться потасовками, а то и кровавыми разборками.

«Плывущая жизнь» Клары Лоу, одной из знаковых фигур фестиваля в Локарно, — фильм с символическим названием, а по стилю повествования самый реалистический, бытовой — рассказывает о большой китайской семье, которая переезжает из Гонконга в Австралию, покупает дом... Но семейные отношения рассыпаются, возникают отчужденность, болезненные несогласия, споры-раздоры. Это жизнь без корней. Параллельно так же тяжело складываются отношения у одной из дочерей, которая замужем за немцем и живет в Германии: каждый борется за свои культурные традиции в воспитании маленькой дочери...

Герои почти всех конкурсных фильмов — как правило, «из простых» и даже «из вовсе простых» — так или иначе люди без корней, люди перекрестка культур и традиций, а посему перекрестка замкнутости и открытости, нетерпимости и поисков согласия.

Эти поиски согласия демонстрировала и вся — в целом разнообразная и по большей части убедительно авторская — конкурсная программа Локарно-96.

P.S. В Локарно был фильм из России «Концерт для крысы» Олега Ковалова, о котором наш журнал подробно уже писал (см. «Искусство кино», 1996, № 3).

P.P.S. К сожалению, я не видела картину «Заговорщики наслаждений» Яна Шванкмайера, режиссера уникального стиля, и поскольку фильм не отмечен никакой наградой, наверное, жюри его тоже как бы не увидело, хотя и имело бóльшие возможности, чем я, приглашенная только на половину фестиваля.

ЛОКАРНО-96

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

ЭНЕРГИЯ АРТЕКА

АРТЕК-96

АРТЕК-96

Осязаемой метафорой «страны счастливого детства» на протяжении десятилетий был Артек. Здесь и в самом деле было «Эх, хорошо!..» Сюда, в воспитательную коммунистическую Мекку, трепещущую флагами и галстуками, стремилось не одно поколение пионеров. Где ж еще быть прописанным детскому кинофестивалю (ныне уже четвертому), как не на этих склонах с кипарисами и магнолиями, где по-прежнему радуются жизни тысячи детей, где во время кинопросмотров в открытых летних залах шепот морского прибоя придает эффект «стереоочарования» самому плоскому фильму.

Для превратившейся уже в банальность констатации «большой жратвы» кинофестивалей, странным образом связанной с полной дистрофией кинематографического производства, Артек, возможно, наиболее очевидная демонстрация совершенной иллюзорности предмета, по поводу которого съехалось такое число режиссеров, актеров, продюсеров.

В конкурс было заявлено... шесть картин. Привезли — пять. Хотя предварительно организаторы объявили «всесоюзный розыск» детского фильма, так что раритетом следует назвать всю конкурсную программу.

Флагман детского кино студия имени М.Горького была представлена единственной картиной «Маша и звери» (режиссер М.Юзовский) — «старой-старой» музыкальной сказкой для маленьких, состарившейся еще до премьеры. Киноопус «Русский паровоз» (режиссер Ненад Дьянич, Россия — Германия) — вялотекущая история в духе студии ДЕФА о спасении добрыми детишками старинного паровоза. От начала до конца вторичной была и несмешная комедия «Пионерка Мэри Пикфорд» режиссера В.Левина (киностудия «Пальма» при участии Роскомкино, ВГИКа и «Лентелефильма») — о девочке, мечтающей стать актрисой. Видимо, по причине полного безрыбья в конкурс попал фильм «Орел и решка» Г.Данелия, который вряд ли можно посчитать детским фильмом.

Ума не приложу, как Большое детское жюри (единственное жюри фестиваля) исхитрилось в этой гомеопатической дозе кино «рассмотреть» лучший фильм, актера, актрису да еще «в квадрате», то есть детей и взрослых исполнителей. Хотя вкусы

наши совпали в главном. Я тоже сделала свой выбор, отдав предпочтение единственной в конкурсе ближнезарубежной картине. Фильм «Без ошейника» снят в Одессе Радомиром Василевским, в свое время сделавшим знаменитую «Дубравку». На экране возникла вполне человеческая история отношений мальчика и собаки. А в главной роли снялась не просто собака, а пес уникальных способностей. Восемь дублеров понадобилось заокеанскому «коллеге» Бетховену, чтобы выглядеть умным и ловким. Наш дворовый скромняга сам все играл, сам все трюки выполнял и актеров всех переиграл. Да еще финал «углубил». Сцену примирения с юным хозяином, который его предал, в результате чего пес попал в собачий приемник и чуть не лишился жизни, собака играет под стать трагическому герою, прощающему человеческие слабости после мучительного раздумья. Желания фиксировать внимание на существующих в фильме изъянах не возникало, потому что авторами изначально была избрана верная интонация для диалога с залом: уважительная, немного ироничная, далекая от обычной травестийной истеричности, присущей многим детским фильмам.

По правде говоря, несмотря на редкую в наше время продуманную и слаженную организацию фестиваля, мне он напомнил чем-то консилиум врачей у одра больного. Съехались светила и знаменитости и убедились, что детский кинематограф при смерти, что положение дел необратимо ухудшается. Ведь что ни говори, а детское кино в прошлом всегда было удостоено внимания властей. Сколь ни заидеологизированы были многочисленные резолюции, документы, постановления по детскому кино, они давали возможность держаться на плаву огромной индустрии, системе производства и продвижения на экраны детского фильма. Студии, прокатные и рекламные организации, специализированные кинотеатры, фестивали и недели, спецкурсы детских сценаристов и режиссеров, госзаказы... Разрушение этой многоярусной системы повлекло за собой постепенное изъятие из нашей жизни такого культурного феномена, каким являлся «фильм — детям».

Из четырнадцати картин, вышедших в России за восемь месяцев нынешнего года, лишь одна была детской. Но ведь и режиссеры, продолжающие работать для детей, чаще всего делают свои фильмы по старинке, для своих же сверстников, не утруждая себя попыткой понять изменившийся язык новых поколений. В общем, вопросов, касающихся перспективы существования детского кино, скопилось множество, и я не могла не задать их режиссерам, приехавшим в Артек.

— Думаю, вы не совсем правы, отыскивая какие-то особые трудности детского кино, — возразил мне **Элем Климов**. — Весь кинематограф оказался у разбитого корыта. Мы ведь думали: вот придет свобода, мы и покажем... Бились, проламывали эту, казалось, несокрушимую стену. А за ней оказалось зеркало, и каждый в проломе увидел себя самого. И теперь каждый без личного героизма должен показать, что он из себя представляет. Оказалось, что под флером намеков и аллюзий, дозволенной смелости гораздо легче спрятать бесталанность.

Да, в советские годы мы жили в расчерченном клетками шахматном поле, прекрасно отдавая себе отчет, когда и как каждая из фигур должна двигаться. Своя клеточка была и у детского кино. Придавленное основательно грузом идеологических установок, понимаемых буквально воспитательных клише, оно все же жило, бродя и пенясь, выливаясь порой за край определенных форм и рамок. И тогда возникал пронзительно искренний, крамольный «Друг мой, Колька!» режиссеров А.Митты и А.Салтыкова или саркастическая модель жизни в «Добро пожаловать...» Э.Климова.

Сейчас немногие режиссеры, все еще пытающиеся что-то делать в детском кино, пребывают в полной растерянности. **Радомир Василевский**, например, говорит:

— Перспектив у детского кино никаких. Картин никто не снимает, не показывает, не финансирует. Да и в самой кинематографической среде интереса никакого. Привез я свою ленту в Киевский Дом кино: никто из коллег не пришел, даже те, кто занимается детским кино. И в то же время неправда, что детское кино не хотят смотреть. Это все игры проката. Ряд кинотеатров получает дотацию на приобретение детского фильма. Они и покупают, но не показывают из-за низкой стоимости билетов, гонят вместо этого американский ширпотреб. Разница же идет в карман...

Из интервью с Валерием Приёмыховым

— «Плач по деньгам» слышен теперь отовсюду. Но вряд ли в обозримом будущем в госказне деньги появятся. Неужели нет выхода? Вот, к примеру, старейший детский

режиссер, известный «ералашник» И.Магитон, поделился со мной идеей создания при студии маркетингового центра, добывающего не столько деньги, сколько заказы, конкретную работу. В самом деле, так ли уж трудно в Башкирии отыскать средства на башкирскую сказку, в Татарстане — на татарскую, у Илюмжинова — на калмыцкую?

Убежден, что дело не только в деньгах. В политике. Если бы мы при своей бедности могли бы делать кино уровня отменной советской детской литературы: Маршака, Бианки, Кассиля, Гайдара. Мы же хотим все Запад переплюнуть. «Крестоносцев», дураки, снимаем. Хотя можем конкурировать совсем в иной сфере. Сейчас мы безвозвратно теряем рынок.

Орать на всех углах: включите, мол, зеленый свет для детишек, денег дайте — легко. И под шумок высоких слов проворачивать свои махинации. Стыдно. Воровать некрасиво. Особенно у стариков и детей.

— На Западе сейчас процветает жанр «семейного фильма». У нас он практически не востребован...

— По правде говоря, во всем мире уровень кино для детей чудовищно низок. В американском кино пошли по пути оглупления взрослого. Там взрослый — дурак, как, впрочем, и ребенок, до уровня которого взрослого «укоротили». Хотя основа американской литературы — это Гекльберри Финн. Это клад, тайна, первая любовь. То, что манит, волнует...

— Прошло столько лет со дня выхода «Пацанов». Но вот в Артеке дети писали рецензии на фильм, удивившие меня остротой, эмоциональностью восприятия картины.

— В рецензиях, которые ты дала мне читать, есть умение считывать образ за фабулой. Я страшно спорил с Динарой. Мне казалось, сцена раскаяния мальчишки, твердящего, что хочет походить на воспитателя Пашу, — страшная натяжка. Теперь я понимаю, что дидактичность, присутствовавшая в советской системе воспитания, нужна. Порой необходима даже назывная дидактика: вот черное, а вот белое. Это их не шокирует. Подспудно они ищут Отца. Подобная тенденция напрочь отсутствует, скажем, в «Бэтмене». Американцы превращают кино в игрушку. Можно пива попить, а можно и в киношку сходить.

— Не пропадет ли воздух, свободное дыхание фильма под прессом нарочитой дидактики?

— А это уже зависит от таланта авторов. В нас ребята хотят видеть взрослых, а не бесконечно сомневающихся, рефлексирующих существ. Пусть ортодоксальных, но умных и знающих: так надо.

— Пришло время печальных констатаций: кинематограф теряет зрителей уже поколениями. В результате опроса артековских социологов выяснилось, что более 30 процентов детей ни разу не посещали кинотеатр. Максимально же число посещений упало до двух в год. Каким образом сегодня можно заинтересовать их, убедить выслушать себя?

— Мы самодовольно иронизировали над вкусами, пристрастиями молодых и не заметили, как то, что мы называли «субкультурой», превратилось в культуру, может, и непонятную для нас, но совершенно самодостаточную. Но чтобы быть понятным, необязательно пресмыкаться, прятать под зачесом лысину: «Вот и я такой же крутой, еще молодой». Да нет. Вот я — старый козел. И мне не нравится, когда мужчины торгуют женскими бюстгальтерами...

Главное в молодых — жажда правды и абсолютный слух на фальшь. Они бескомпромиссны. Каждое обещание, чувство, обида, желание — на всю жизнь. Для нас предательство уже не трагедия, каждый прошел свою цепь компромиссов. Но кино, особенно детское, должно давать систему координат.

— Вы часто встречаетесь с юношеской аудиторией, находите контакт с ними, живущими уже в другом мире, не осложненном «памятью печали»...

— Да, они другие, воспитанные на других ритмах. Порой напоминают мне медведя. Тигр рычит, еще только завидев тебя. А с медведем никогда не знаешь — прижмет, раздавит он тебя через мгновение или приласкает. Юношеская аудитория самая непонятная, сложная материя. Иной раз у себя дома со своей дочерью ничего не понимаю. Не так-то легко «зажечь» детский зал, чтобы они ревели, стучали ногами, кричали: «Аленушка! Чудище за горой!» Но я играл Чудище в театре, и дети швыряли в меня пульками. Вот бы для них и делать побольше адресных фильмов.

На пресс-конференции

— Кажется, вечная проблема «отцов и детей», взаимного отчуждения приобретает ныне глобально драматический оттенок. Дистанция огромных размеров уже космически необозрима...

— В 60-е Василий Аксенов открыл новое поколение в «Звездном билете». Отчего-то подобного открытия сегодня не происходит. Какой он, молодой герой? Не бритоголовый суррогат, а настоящий. Я спрашиваю у юных представителей поколения «юнисекса»: «Как вы деретесь? За что? Как вы любите? Вы любите?» Просто красить все одним цветом — мойщики машин, сникерсоеды, спекулянты — нельзя. Все сложнее, интересней. Ведь нынче поколения разбегаются не только на «отцов и детей». Разница в пять лет определяет уже огромную дистанцию. Пятнадцать, двадцать, двадцать пять — люди с разных планет. Не знаю, может быть, если не бояться «идти по краю», то и выйдет что-то стоящее.

•

Так в сопровождении «печальных дум» о судьбах национального детского кинематографа вершилось буйство артековского праздника: шоу-программы с фейерверками, ежедневные кинопоказы и встречи с кинематографистами, демонстрация лучших зарубежных фильмов последних лет по артековскому телеканалу, почти диснеевские декорации в надувном городке «Несквик», где целыми днями кувыркались дети, выныривающие лишь для того, чтобы взять у актеров автограф. И все же главным смыслом фестиваля была его «непраздничная» сторона: работа. Кому-то пришла счастливая идея открыть для ребят «мастер-классы», где под руководством профессионалов они могли бы делать актерские этюды, вникали бы в процесс создания фильма, писали рецензии и даже сами делали мультипликационные фильмы. Видели бы вы глаза детей, потрясенных чудом ожившего на экране рисунка.

Мне кажется, эта скромно притулившаяся на заднем плане большого кинопраздника часть работы и могла бы в будущем стать его главным вектором развития, придав фестивалю действительно «необщее выражение». Ибо это детское творчество, попытки осмысления, вникания в фильм, формирующие эстетические критерии, самостоятельность суждений и есть неоспоримые свидетельства жизненной энергии детского фестиваля в Артеке.

АРТЕК-96

Участники фестиваля «Ноев ковчег» в Новороссийске, справа налево: оператор А.Буров, режиссер С.Загоскина, режиссер Б.Криницын, киновед С.Сваровская, кинокритик Л.Малькова, кинокритик Л.Донец, режиссер В.Тимощенко, режиссер П.Печенкин, И.Печенкина (жена режиссера), режиссер А.Погребной

НОВОРОССИЙСК-96 | НОВОРОССИЙСК-96

Л. ДОНЕЦ

НАЧАЛО

«Ноев ковчег» — так назвал этот фестиваль его придумщик и родитель, режиссер-документалист казачьих кровей, кочевавший по Краснодару и Ростову, живущий теперь на краю России — в последнем крупном российском порту Новороссийске, — Валерий Тимощенко.

Я числю Валерия сверхновым русским, который умеет «всего лишь новых русских» призвать на помощь культуре. Вот уж, действительно, есть человек — есть идея, есть пассионарий — есть поступок. Как говорит Валерий: «Кто бы знал маленький курортный городок Канн, где всего двенадцать тысяч жителей, если бы не кинофестиваль?»

Поступок этот пока что вполне дилетантский, что ли. Нашел Валерий Тимощенко деньги и устроил Фестиваль документальных фильмов. Пригласил, кого захотел, и собралась такая теплая компания, небольшое общество любителей российской документалистики.

Ноев ковчег — это ведь начало новой жизни, плаванье без руля и ветрил по безвидному пространству водной стихии, вверенное воле Божьей. В Ноевом ковчеге, как вы помните, каждой твари всего по паре — это зародыш, росток, из которого должна образоваться новая жизнь.

Фестиваль пока еще не имеет никаких принятых параметров — ни устава, ни отборочной комиссии, ни конкурса, ни жюри, ни призов. Конкурс, впрочем, и не предусматривается — ведь «Ноев ковчег» задуман Валерием Тимощенко не как показ новых фильмов, а именно как Фестиваль фестивалей, смотр картин, премированных на других фестивалях. И в данном случае замысел нов и осмыслен, ибо такой фестиваль предполагает наличие в современной документалистике работ, понятых как художественный поиск, как лучшее из лучшего, как классика и как перспектива. Фестиваль фестивалей — это отбор, планка, мера, и мера была явлена в Новороссийске если не в объеме, то в глубине — безусловно.

Свои фильмы, не обязательно последние, а те, которые они сами выбрали, привезли наши известные и даже прославленные документалисты: Сергей Мирошниченко, Людмила Уланова, Светлана Загоскина, Павел Печенкин, Игорь Алимпиев, Борис Криницын и другие.

На открытии фестиваля показали «Пейзаж с постаментом» Людмилы Улановой, «Человек, который запряг Идею» Павла Печенкина, «Хачкар» Светланы Загоскиной и «Слово о Софии» Бориса Криницына. Программу составили как бы по нарастающей сложности восприятия. «Пейзаж с постаментом» был снят Улановой именно в Новороссийске и повествует о рабочей семье, хозяйка которой установила у себя в садочке около дома бюст товарища Сталина. Не подумайте, что из политических убеждений — из жалости. Жалко ей стало, что валяются они, бюсты Сталина, где-то на задворках, выбрала самый новый и поставила в своем дворе — поперек прогресса, нарочно, напоказ. Жизнь этой семьи, трудная и обыкновенная, о которой можно сказать, что была в ней всего лишь «пара пустяков»; а можно — что люди эти — соль земли, жизнь их течет поверх всей воспаленной политизированной реальности, поверх голов вождей, становящихся бронзовыми памятниками на постаментах, — жалко их свободной от политических постоев казачке.

«Человек, который запряг Идею» Павла Печенкина — о деревенском мужике-инвалиде, одноногом одиноком философе, с бедным, почти пещерным бытом, которому трудно и лошадь запрячь, ибо немолод и немощен, но назвал он свою лошадку не как-нибудь, а Идея, Идеюшка и рассуждает исключительно о возвышенном — что и говорить, русский характер.

«Хачкар» Светланы Загоскиной — как бы портрет Сергея Параджанова, где материал — его рисунки, фильмы, хроника, — картина, композиция которой словно повторяет красоту и непредсказуемость работ самого художника.

Наконец, «Слово о Софии» — простой и сложный богословский фильм Бориса Криницына, трактующий христианские постулаты средствами могущественной экранной пластики и охватывающий и самое далекое — небесную сферу, и самое близкое — лицо человеческое — в едином молитвенном предстоянии перед вечностью, перед Богом.

Я с замиранием сердечным ждала окончания просмотра. Хоть в зале собралась интеллигенция города, но ведь просмотр такой непростой, к тому же в Новороссийске нет привычки, нет традиции смотреть документальное кино, как, к примеру, в Екатеринбурге. Но все было так хорошо! И помолчали, сколько надо, и хлопали, сколько надо, и не хотели расходиться, и сбились в кучку и долго говорили о фильмах, о надеждах на жизнь осмысленную, подлинную.

А потом фестиваль стал именно ковчегом. Мы погрузились на корабль и поплыли в Стамбул, он же Константинополь, он же Византий. Плыли, смотрели кино и разговаривали о нем — райское наслаждение.

Мне всегда хотелось увидеть храм святой Софии, византийский храм нашего прахристианства. И он не обманул. Впечатление было оглушительное. Как от собора Парижской Богоматери. Как от русских северных церквей. Запрокидываешь голову до хруста в позвоночнике и не можешь окинуть ни глазом, ни чувством, вобрать в себя высоту купольного свода. Трудно поверить, что архитекторы VI века могли задумать такой грандиозный план, а строители — построить храм за четыре года. Ощущение такое, что ты одновременно очень мал и очень защищен, словно паришь внутри небесной сферы.

И еще одно сильное впечатление: храм «Хора». Дело в том, что в храме святой Софии, собственно, нет внутреннего убранства — все сколото, побелено и заменено восточными орнаментами, как принято у мусульман (ведь «София» с XV века, когда Византия была завоевана турками, до начала века нашего, когда она стала музеем, была мусульманской мечетью). Но сохранился почти полностью внутренний убор в маленьком храме «Хора» — византийские мозаики. И это тоже головокружительно. Золотое и синее. Нежные, мягкие, текучие склонения Богородицы и младенца друг к другу. Драгоценные, сияющие, струящиеся потоки чистой красоты.

В Стамбуле случилось событие, которое, не успев побыть документальным, сразу же стало апокрифическим. Мы поминали на русском кладбище русских эмигрантов, и отец Николай, монах из Афонского русского православного монастыря в Греции, предложил режиссеру Люде Улановой окрестить ее годовалую дочь, которую она привезла с собой на «Ноев ковчег», — белокурую, голубоглазую кокетку-крикунью. Он окрестил ее на следующий день (мы стояли два дня в Стамбуле) в православной церкви. Отец Николай так волновался, что у него дрожали голос и руки. Он посчитал это событие знамением. Ведь афонские монахи более тридцати лет не крестили детей. Взрослых — да. А детей не было. Может, и вправду — знамение.

Итак, мы плыли в Стамбул и возвращались в Новороссийск по морю, смотрели документальные фильмы последних лет и беседовали о них. Смотрели много. Скажу о некоторых.

Единственно новой картиной был телевизионный документальный сериал «Лешкин луг» режиссера Алексея Погребного, который работает на телевидении Вятки. Мы посмотрели две серии. (На сегодняшний день их сделано пять, и сериал продолжается.) Работа эта действительно новая, ибо я телевизионного документального сериала не припомню. Есть один, получивший в этом году приз «ТЭФИ», — «Кучугуры и окрестности» режиссера из Воронежа Владимира Герчикова (наш журнал писал об этой работе[1]), но там все-таки был документальный репортаж, а здесь — семейная драма. Провинциальное документальное кино осваивает жанр телевизионных сериалов, причем делает это самым трудным производственно и формально методом — методом длительного наблюдения.

«Лешкин луг» — это рассказ о семье фермеров, где отец, мать, сын Леша и две дочери; рассказ и социальный (понятны трудности современного фермерства), и психологический. Мы видим, как в процессе становления фермерского хозяйства рушится семья, ибо каждый претендует на лидерство. Драма проходит не только по социальному шву (отношения с бывшим колхозом) — главное, разлаживается семья, то, ради чего, собственно, эти люди и стали фермерами. Это очень любопытное, новое по жанру, тщательно и любовно проведенное наблюдение, в котором есть и будни, и драматические события, ну, такая вот деревенская «Санта-Барбара» с подлинными героями.

Интересна картина Игоря Алимпиева «Физиология русской жизни», где он, виртуозно монтируя хронику, создал как бы портрет великого физиолога Ивана Павлова, а на самом деле — социальный памфлет о советско-русской жизни, пользуясь одним из основных наблюдений Павлова о характере русского ума — о недовыраженности процессов торможения. То, что Трифонов когда-то назвал «нетерпенье», оказывается, просто физиологично, просто свойство русского ума. Не умеем мы тормозиться, отсюда и скандалы, и революции.

Особо хочу упомянуть «Таинство брака» Сергея Мирошниченко. Журнал писал в свое время и о Сергее Мирошниченко, и об этой картине. Но это фильм, к которому можно возвращаться по поводу и без. «Таинство брака» — работа именно для Фестиваля фестивалей, ибо это фильм фильмов. Фильм, в котором документ становится образом, а реальность достигает таинства.

Старая хроника — главный ритм и мотив фильма. Сценический круг и на нем молодой человек в шляпе-канотье, узких брюках и клетчатом пиджаке. Это Леонид Оболенский, актер 20-х годов, он искусно отбивает чечетку. Образ повторится в фильме несколько раз, пока ритм чечетки не замедлится и не затихнет в финале.

Картина рассказывает о браке актера Леонида Оболенского, восьмидесятилетнего старика, и двадцатилетней девочки Ирины. Они прожили десять лет. Главы фильма — «Похороны», «Девять дней», «Сорок дней».

Казалось бы, какой это брак? Так, сделка, пусть даже мотивы самые возвышенные. И вот фильм свидетельствует: нет, это любовь, трудная любовь. Любовь со всеми ее бытовыми паузами, скукой, раздражением, непониманием, тяготами, но любовь. Образ утонченного аристократа, интересного актера, прожившего такую длинную и такую разную жизнь, воссоздается через исповедь, в общем-то, простой, даже в чем-то простоватой девчонки из провинциального города, из глубинки России — девчонки, в которой благодаря общению с человеком другой, более тонкой и изысканной формы рождается княгиня. Словно на наших глазах из грубой материи лепится духовное существо, которое было способно к духовности, но могло и не развиться. «Вот лицо проступает из кружев, проступает из кружев лицо», — как писал Александр Блок. Таинство брака, таинство слияния душ — если такой материал подвластен документальному кино, то способность документалистики к образному творению мира можно воспринимать без оговорок.

Еще раз скажу: «Ноев ковчег» — фестиваль еще неопытный. Со временем, надо надеяться, он обретет правила и уставную строгость. Но в этих младенческих первых шагах столько по-своему славного, бодрого, живого, как во всяких первых шагах.

---

[1] См.: «Искусство кино», 1996, № 3.

«Васька, или Байка из ГУЛАГа», режиссер Петер Готар

НИНА ЦЫРКУН

ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В КАРЛСБАДЕ

КАРЛОВЫ ВАРЫ-96

КАРЛОВЫ ВАРЫ-96

Похоже, что устроители слегка перенервничали. С одной стороны, фестиваль, которому теперь исполнилось полвека, который в прошлом году проводился уже в тридцатый раз и, по слухам, выдался тогда особенно успешным, рисковал не удержаться на завоеванном рубеже. Ассортимент фильмов и складывающаяся на мировом кинофестивальном рынке конъюнктура не могут из года в год благоприятствовать одному и тому же форуму. К тому же развернувшийся под боком пражский «Золотой Голем», отвоевавший у Карловых Вар номенклатурную категорию А, но прошедший в этом году при скандально пустых зрительных залах, не мог не вызвать мурашек на спинах и породил сомнительную инициативу рекрутирования зрителей. В маленький курортный городок пригласили огромное количество молодежи — практически всех желающих, тех, кто не поленился добраться сюда автостопом, и всем вручили бесплатную аккредитацию, позволяющую смотреть все что угодно. Жить всей этой братии было негде — отели дороги да и заняты отдыхающими, погода стояла холодная и дождливая, и юные заложники фестивального движения стали лагерем прямо в кулуарах отеля «Термаль», где разместились фестивальные службы, вытеснив оттуда журналистов. Молодежь честно отрабатывала кредит доверия и аккуратно заполняла все залы, введя моду смотреть кино, лежа на спине и положив под голову рюкзак. Беспрецедентная толерантность не могла не вызвать незапланированных побочных эффектов: судя по всему, фестиваль поставил своеобразный рекорд по числу украденных кошельков.

Лишившись категории А, Карловарский фестиваль приобрел возможность ставить в конкурс фильмы, засвеченные на других кинофорумах. Конечно, сюда вряд ли попал бы свежий Альмодовар, но прошлогодний

«Цветок моей тайны», режиссер Педро Альмодовар

КАРЛОВЫ ВАРЫ-96

сан-себастьянский «Цветок моей тайны» сильно украсил программу. (Актриса Мария Паредей получила приз за лучшую женскую роль.) Оказались тут и другие ленты из фестивального джентльменского набора-96 — «Матушкин кураж» (из Берлина), «Кавказский пленник» (из Канна) и «Летние люди» (из Сочи). «Кавказский пленник» сразу же определился в качестве фаворита (и получил Гран при); на его неоспоримо значимом общественно-политическом фоне уже мало что светило, к примеру, забавной и очень кинематографичной «венгерской ленте на русском языке» Петера Готара «Васька, или Байка из ГУЛАГа» (с Максимом Сергеевым и Евгением Сидихиным). Зато жюри справедливо отметило дебютанта Радима Шпачека с его фильмом «Молодые открывают мир», снятым как бы методом «включенного наблюдения», в Сараево. В этом чешском фильме вряд ли можно усмотреть некие открытия по части киноязыка, но то, что у самого автора явно наличествует режиссерский глаз, несомненно. Шанталь Акерман, представившая на конкурс свой тоже, кажется, успевший поистрепаться на других фестивалях «Диван в Нью-Йорке» (с дуэтом Жюльетт Бинош — Уильям Херт), сошла с дистанции, обнаружив неумение сладить с жанром (комедии). Зато ее соотечественник Пьер Ришар удостоился приза за роль в фильме «1001 рецепт влюбленного кулинара»; приз получала режиссер картины Нана Джорджадзе и, по-моему, отнесла успех на свой счет.

В общем, конкурс как конкурс. Зрители, как всегда, больше интересовались ретроспективами и панорамами. Здесь, как, наверно, везде, присутствовала программа американских независимых («Флирт», «Мертвец» и т.п.); «сливки сливок» — «Горизонты» и «Другой взгляд», различающиеся между собой непонятно по каким критериям; «На востоке Запада» — с обширным набором российского кино; пестрая смесь

«1001 рецепт влюбленного кулинара», режиссер Нана Джорджадзе

документалистики — от «Сергея Эйзенштейна. Автобиографии» Олега Ковалова до «Синтетических удовольствий» Йары Ли и полнометражной картины Пала Шиффера «Электра лимитед», резюмирующей эпоху строительства капитализма в Венгрии за последние годы. Опять же не скажу, что среди документальных фильмов было открыто нечто принципиально новое в смысле киноязыка, но даже при отсутствии этого качества они всегда выигрывают тем, что показывают, как живут люди, а это уже интересно, ибо, как известно, все мы вуаеры. Запомнились метафизичность бездействия в почти стоминутной ленте «Боровичи» Виолы Штефан и Виктора Косаковского о жизни русского провинциального городка, тоска человеческого одиночества, которое способны скрасить только домашние животные («Зверская любовь» Ульриха Зайдля) и последнее записанное на пленку интервью Кшиштофа Кесьлёвского («Я так себе» Кшиштофа Вержбицкого), который приезжает в Польшу, в места своего детства, и говорит в камеру о том, что не заслужил своей славы...

Программа, названная по фильму Алена Рене «Ночь и туман», дала возможность увидеть не только нашумевший «Список Шиндлера», но и превосходные старые ленты — «Самсон» Анджея Вайды, «Магазин на площади» Яна Кадара и Эльмара Клоса с потрясающей Идой Каминской, которая в 1966 году, увы, проиграла «Оскар» за лучшую женскую роль Элизабет Тейлор («Кто боится Вирджинии Вулф?»).

Одна из самых замечательных ретроспектив была посвящена столетию со дня рождения Антонена Арто, французского поэта, актера, театрального режиссера, драматурга, сценариста и теоретика театра. Представитель «первого авангарда», Арто пребывал в конфликте с реальностью и не видел возможностей диалога с нею. Сама культура (она же цивилизация)

«Магазин на площади»,
режиссеры Ян Кадар и Эльмар Клос

КАРЛОВЫ ВАРЫ-96

казалась ему вещью туманной и в определенном смысле «неадекватной»: «культурный» человек якобы должен действовать в соответствии с некоей разумно обусловленной системой знаков и формул поведения, но на самом деле он лишь задним числом пытается гармонизировать свои поступки, придавая им смысл. Восстановить «культурную способность», полагал Арто, можно с помощью интуитивного постижения материи, открывающейся в физической телесности. А она, в свою очередь, наиболее явным образом манифестируется в «ритуальной» экспрессии театра. Арто пытался расширить рамки театра, убрав все барьеры между актерами и зрителями, так чтобы зритель оказался внутри сценического действа. В том «дегенеративном» состоянии, в котором, считал он, мы все находимся, «метафизическое» может проникнуть в сознание только «через кожу», и потому каждый спектакль должен быть по сути своей жестоким. Однако Жермена Дюлак, поставившая по сценарию Арто «сновидческую» ленту «Раковина и священник», не стала руководствоваться его концепциями и не передала «специфическую для кино вибрацию подспудно рождающейся мысли». Антонену Арто не удалось реализовать ни одного своего кинопроекта, а приход в кино звука привел его в отчаяние. «Кино стало искусством прошлого...» Кинопленка запечатлела его замечательные актерские работы в немых шедеврах Абеля Ганса («Наполеон» и «Лукреция Борджиа»), Марселя Л'Эрбье («Деньги»), Карла Теодора Дрейера («Страсти Жанны д'Арк»)...

Случайно или нет, но получилось так, что Карловарский фестиваль открывался американским сверхполиткорректным и сверхскучным фильмом «Опус мистера Холланда» Стивена Херека, а закончился вышедшей у нас в прокат картиной Роберта Редфорда «Близко к сердцу», тоже звезд с неба не хватающей. Звездная начинка тоже была американская — Вупи «Голдбергова», явившаяся, судя по всему, не

Антонен Арто

столько на фестиваль, сколько на открытие очередного ресторана «Планета Голливуд» (в Праге), и Грегори Пек, которому по случаю восьмидесятилетия вручалась премия за достижения всей жизни. Пресс-конференция Вупи Голдберг вызвала ажиотаж, и по этому случаю даже потребовали убрать лежавших на полу в «Термале» молодых клакеров. Всеми любимая Вупи поразила собравшихся открытой антиполиткорректностью — курила и рассуждала о том, что если запрещать наркотики, то можно докатиться до того, что и аспирин запретят. А Грегори Пек ностальгировал по поводу старого доброго времени: «Сегодня в Голливуде не жалуют стариков вроде меня и я чувствую себя не в своей тарелке. Я уже ушел с авансцены и не состою в контакте с теми, кто снимает нынешние блокбастеры. Большинство моих друзей живут уже только в моем сердце. Никогда не забуду их — Кэри Гранта, Фреда Астера, Уильяма Уайлера, Одри Хепбёрн... А кино... Студии сегодня перешли к большим конгломератам, для которых кино — только крошечная часть бизнеса. И вот они из года в год выпускают одно и то же, как стиральные машины или телевизоры». Впрочем, даже преуспевающая Вупи Голдберг не уверена в своем завтрашнем дне — шоу-бизнес штука непредсказуемая. «Актеры пребывают в фаворе недолго, — говорила она. — Лет пять им платят миллионные гонорары, а потом гроша ломаного никто за них не даст. Студии торгуют фильмами, продают их на телевидение, на кабельные каналы, в государство Тумбо-Юмбо, а артисты ни хрена с этого не имеют. И, может, завтра мне придется наниматься к вам в дом полы мыть».

Но назавтра было воскресенье, выглянуло солнышко, на улицах играли оркестры, а в фестивальном зале Б показывали «Лилиом» Фрица Ланга (с Антоненом Арто), и жизнь казалась совсем хорошей.

КАРЛОВЫ ВАРЫ-96

ЧЕРНО-БЕЛОЕ И ЦВЕТНОЕ

ПЕЗАРО-96

ПЕЗАРО-96

Н.СИРИВЛЯ

Кинофестиваль в Пезаро — праздник для интеллектуалов, интересующихся проблемным, экспериментальным, документальным и прочим немейнстримовским кино. На сей раз вниманию киноманов, предпочитающих коротать итальянский полдень не на пляжах Адриатики, а в темном зале, на фильмах, которые в кинотеатрах обычно не показывают, были предложены: панорама экспериментального кино середины 90-х годов — «Новое кино», ретроспектива выдающегося французского документалиста Криса Маркера, программа итальянского кино 90-х, а также уникальная коллекция «Афро-американское кино».

Последняя программа, само название которой свидетельствует о торжестве идей политкорректности, не могла не стать гвоздем фестиваля. Она включала игровые и документальные картины, сделанные с конца 70-х годов до наших дней, то есть в течение двух десятилетий, превративших низовую субкультуру негритянского гетто в предмет неустанного внимания и забот всей мыслящей Америки.

В картинах, посвященных, так сказать, истории вопроса, как, например, в документальном фильме Конни Филда и Мэрилин Малфорд «Свобода по-моему», воссоздающем хронику борьбы за права негритянского населения в южных штатах в начале 60-х годов, речь идет об очевидных фактах расовой дискриминации. Но по мере приближения к дню сегодняшнему разговор все более склоняется к обличению неких подсознательных расистских стереотипов, а идея расового равноправия неизменно заслоняется феминистским пафосом, а также пафосом борьбы за права черных геев и лесбиянок. Такие фильмы, как, например, «Мольба о выживании: жизнь и творчество Одри Лорд» (режиссер Ада Гэй Гриффин) — о черной поэтессе Одри Лорд, посвятившей себя защите притесняемых сексуальных и национальных меньшинств, или «Подборка по цвету» (Марлона Риггса, черного гомосексуалиста, ВИЧ-инфицированного) — о проблемах афроамериканцев в средствах массовой информации, есть не что иное, как откровенная декларация столь модного сегодня набора расхожих требований политкорректности.

Игровой раздел программы был в этом смысле еще более показательным. Весь корпус картин — от короткометражки «Иллюзии», снятой в 1983 году Дэш — женщиной-режиссером, стоявшей у истоков афро-американского феминистского кино, и до самых последних фильмов — производил впечатление негативной копии традиционного голливудского мейнстрима. Кино было разное по качеству и по жанру: сентиментальные истории о детских фантазиях («Клэренс и Энджел» Роберта Гарднера, «Мать реки» Зейнабу Айрин Дэвис), мелодраматические вариации вечного сюжета про Золушку («Мне так нравится» Дарнелла Мартина), просветительско-морализаторские картины о проблемах подросткового секса («Просто другая девчонка» Лесли Харрис) или об адаптации заключенных, освободившихся из тюрьмы («Сторож» Джоя Брюстера), крутой и кровавый «экшн» («Неверное движение» Карла Франклина, «Вторая угроза обществу» братьев Хьюджес)... Все эти непохожие ленты сближал общий драматургический принцип, определяемый легко читаемым авторским замыслом: везде незамечаемые нами расовые стереотипы выворачивались наизнанку, так что черные оказывались на месте белых, а белые — на месте черных.

Фильм «Неверное движение» начинается с того, что в разгар невинной семейной вечеринки в дом врываются жуткие белые бандиты и долго насилуют, пытают и убивают чернокожих гостей и хозяев. В картине «Хамелеон Стрит» к чинной негритянской парочке в кафе пристает вдрызг пьяный белый детина, который в процессе выяснения отношений может запросто вмазать негру в челюсть, в то время как тот, сохраняя джентльменское самообладание, отвечает ему лишь изощренным набором ругательств. В фильме «Мать реки» ущербные, больные, психически неуравновешенные плантаторы издеваются над очаровательной черной девочкой...

И т.д. и т.п. В общем, афроамериканцы неизменно предстают людьми куда более интеллигентными, здоровыми и цивилизованными, нежели представители белой расы. Назвать это расизмом язык не поворачивается, поскольку за эталон их авторы все равно принимают нормальное поведение «белого женатого гетеросексуального мужчины с высшим образованием», являющегося основным субъектом политкорректности. Просто в афро-американском кино черные зачастую оказываются ближе к этой норме, чем белые.

Иной раз этот мотив обыгрывается иронически, как в фильме «Хамелеон Стрит» Уэнделла Б.Харриса, где герой, чернокожий бездельник Стрит, всякий раз делает головокружительную карьеру то журналиста, то хирурга, то адвоката, но, проколовшись на какой-нибудь ерунде, неизменно оказывается на больничной койке или на скамье подсудимых. Политкорректное общество всякий раз с готовностью открывает ему путь наверх, но, едва только заподозрив несоответствие требуемым стандартам, с позором низвергает обратно.

Глядя на все это, начинаешь думать, что идеология политкорректности — это не столько инструмент борьбы с дискриминацией, сколько хитроумный механизм приспособления различных маргинальных групп к единой социокультурной норме. Любопытно, что едва действие картин из цивилизованных кварталов переносится в Бруклин, Бронкс или Гарлем, цвет кожи напрочь теряет какое-либо идеологическое или драматургическое значение. Как, например, в фильме «Бегом никуда» Чинка Ли, где виртуозно переплетены судьбы девятнадцати персонажей, пути которых пересекаются в пятницу днем на пятачке одного из районов Бруклина. Здесь в маргинальном пространстве гетто, в мире воров, торговцев наркотиками и проституток черные и белые абсолютно равны как себе, так и друг другу.

Весьма далеким от заветов политкорректности оказался и лучший фильм этой программы — как и всего фестиваля — «Круклин» Спайка Ли. Это мощное кино категории А, далеко выходящее за рамки узкого, идеологизированного кино «90s-style blaxploitation». Фильм, рассказывающий не о черных и белых, а просто о людях; история многодетной, шумной негритянской семьи, где всем заправляет мать, а после ее смерти десятилетняя девочка Трой принимает на себя роль хранительницы очага, центра вселенной, население которой — отец и четверо братьев. Спайк Ли, снявший автобиографическую картину о своем детстве, проникнутую юмором, темпераментом и лиризмом, естественно выходит за пределы культурного пространства, в котором люди осознают себя как угнетенные и угнетатели и, соответственно, актуальны дебаты по поводу политкорректности. Данное обстоятельство не ускользнуло от внимания обозревателя журнала Sight and Sound. Фильм подвергся тщательнейшему рассмотрению через лупу «сексистско-расистских стереотипов» и осужден за романтизацию матриархата, что, с точки зрения политкорректности, грех не меньший, чем зловредная пропаганда патриархального сознания.

Но, в общем, не нам их судить. Нам с нашей тотальной «некорректностью» трудно оценить значение этой систематической, педантичной и занудной работы по искоренению вывихов на уровне сознания и подсознания, порождающих любые формы дискриминации. Может быть, когда-нибудь этот опыт будет востребован и у нас, так что сегодня вчуже стоит отнестись к нему с уважением.

В отличие от «Афро-американского кино», программа «Новое кино» не отличалась каким-либо стилистическим, тематическим, идеологическим и т.п. единством. Подлинных откровений здесь не было, чего не скажешь о ретроспективе Криса Маркера, которая заслуживает, несомненно, специального разговора. Отмечу здесь лишь его эссе о Тарковском «Тарковский-86» — двадцатиминутный фильм, состоящий всего лишь из двух долгих планов: один сделан на съемочной площадке «Жертвоприношения», другой — в больнице, где Тарковский обсуждает с участниками съемочной группы подробности озвучания и монтажа. В этом кино есть что-то логически неразложимое — какое-то пронзительное сплетение трагических мотивов, где чувствуется и близкая смерть, и чужбина, и растерянность, и инфантильные комплексы, и творческая одержимость, сравнимая, быть может, лишь с одержимостью Бориски из «Андрея Рублева». Как будто камера полностью снимает покровы с душевной жизни, и это при абсолютной лаконичности киноязыка.

В итальянской коллекции самым удивительным был, пожалуй, фильм «Вавилон» режиссера Гвидо Кьезы: это «жизнь после жизни» итальянского неореализма. На экране — те же самые улицы, кафе, магазины, парикмахерские, автомобили, что и за дверями кинотеатра. Мирные обыватели, слегка растерянные от необъяснимой тоски слишком стабильной, спокойной и комфортной жизни делают покупки, знакомятся, играют в карты, а в заключение бесконечно тянущегося вечера, выстроившись в ряд, танцуют в дансинге один и тот же танец: «два притопа — три прихлопа». В этом простом фильме поражало ощущение подлинности: в нем была подлинная тоска маленького человека, болтающегося посреди большого и блестящего мира, — традиционная тема европейской культуры, отодвинутая сегодня далеко на периферию стремительно меняющейся жизни, но все же вечная и неизменная, как неизменна человеческая природа с ее метафизической неустроенностью, которую не вылечишь самой политической корректностью и самой корректной политикой.

ПЕЗАРО-96 ПЕЗАРО-96 ПЕЗАРО-96 ПЕЗАРО-96

Даниэль Ольбрыхский

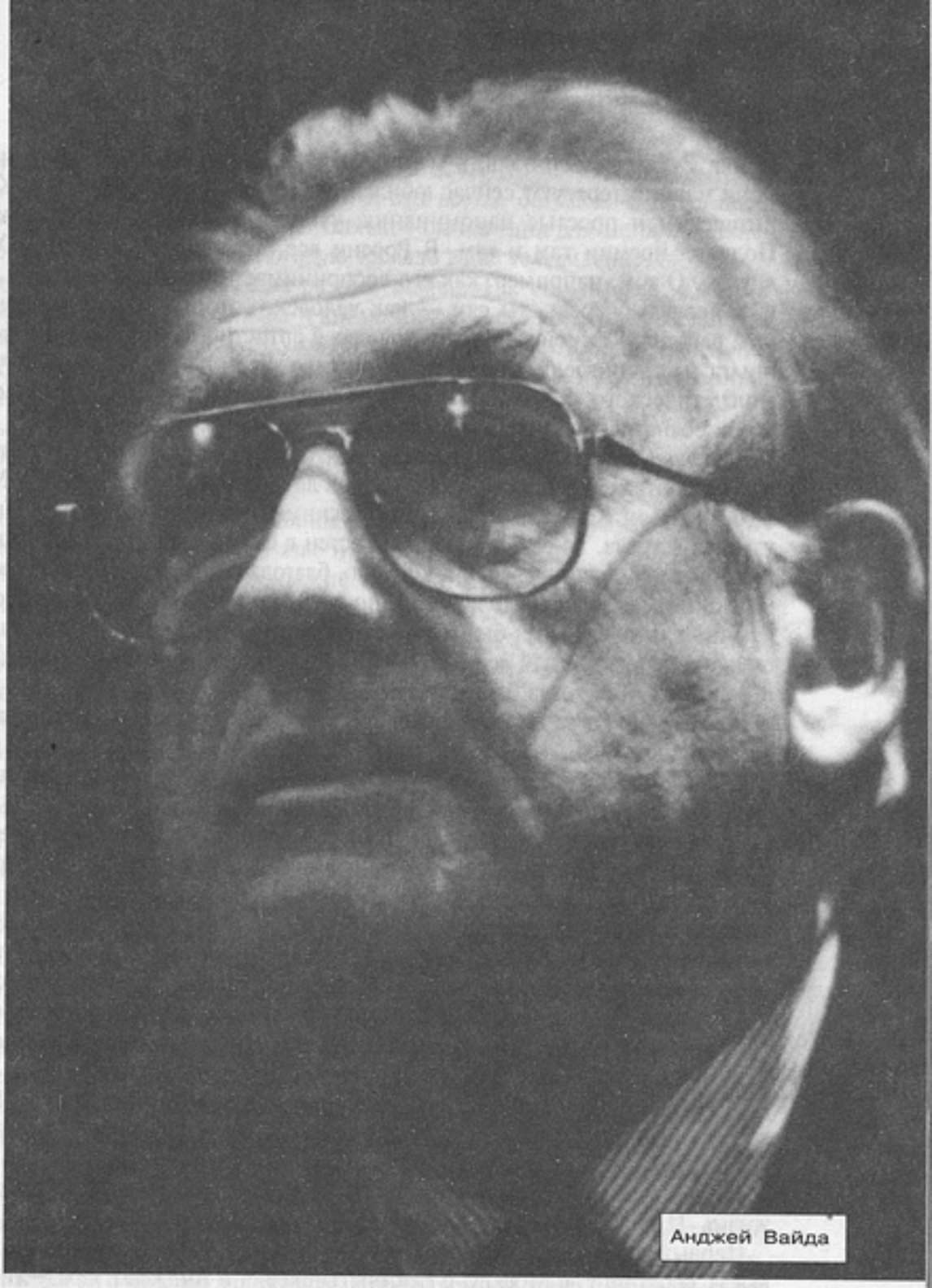
ДАНИЭЛЬ ОЛЬБРЫХСКИЙ: «Хочу

Только Збигневу Цибульскому и Даниэлю Ольбрыхскому удалось стать эмблематическими актерами для польского кино. Это произошло в первую очередь потому, что они играли в главных фильмах Анджея Вайды. Другие артисты работали с этим режиссером не менее остро, искусно, талантливо — Тадеуш Ломницкий, Ежи Радзивилович, Войцех Пшоняк, Кристина Янда. Но если статья, журнал, книга посвящены кинематографу Польши, то в качестве главной иллюстрации к ним выносятся кадры из «Пепла и алмаза» или «Свадьбы». И с этим ничего не поделать.

Цибульского давно нет в живых. Ушел Ломницкий. Кто же в год юбилея Анджея Вайды, имеет большее, чем Ольбрыхский, право, помянув добром прошлое, высказать свое отношение к нынешнему?!

Мы разговаривали в холле гостиницы «Европейская», в самом центре Варшавы. Недавно около «Европейской» водрузили памятник Пилсудскому, унылый и бесцветный, как унылы и бесцветны

Анджею Вайде в 1996 году исполнилось 70 лет. Если бы даже он не был автором таких фильмов, как «Березняк» и «Все на продажу», «Человек из мрамора» и «Барышни из Вилько», если бы он снял лишь один фильм — «Пепел и алмаз», он все равно вписал бы свое имя в не такой уж и длинный список тех, чьи дни рождения мировой кинематограф числит вехами своей славной истории. В беседе Ирины Рубановой с одним из главных актеров Вайды Даниэлем Ольбрыхским формулируется впрямую и угадывается в подтексте многое из того, что сложило жизнь великого поляка так, а не иначе. Мы поздравляем Анджея Вайду с юбилеем и полагаем, что его творчество еще не раз даст нам повод обратиться к опыту классика ради нового искусства кино.



Анджей Вайда

позвонить Вайде ночью»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ИРИНА РУБАНОВА

были почти все персональные монументы развитого социализма. Последовавшая за ним трудноопределяемая эпоха мало что изменила в этой области. Маршалу не повезло. Однако оказалось, что для моего собеседника место, выбранное нами из соображений чисто практических, было на самом деле местом историческим. Историческим, как поймет из дальнейшего читатель, его можно считать и для всего польского кино. Ольбрыхский разволновался и, наверное, поэтому говорил открыто, без обиняков.

Прошу простить свое и его «ты», намеренно неотутюженную авторедактурой свойскость словаря и интонаций. Мы знакомы почти тридцать лет (без одного года!). Долгая приязнь и взаимное доверие отвели от этой беседы опасность юбилейной мумификации, что в районе круглых дат встречается чересчур часто. В великом художнике Ольбрыхский продолжает видеть беспокойного, ошибающегося, неудовлетворенного собой, рискового творца. Живого творца.

Ирина Рубанова. Даниэль, в марте Анджею Вайде исполнилось семьдесят лет. Честно скажу, меня мало интересуют сейчас юбилейные славословия. Они были. Как же без этого. Не очень интересны и простые напоминания: учился, окончил, снял столько-то и такие-то фильмы. Получил премии там и там. В России все это неплохо известно. Хотелось бы поговорить о другом. О том, например, как его воспринимает сегодня общество в целом, кинематографисты и, в первую очередь, ты сам — как человек, который был им открыт и который так много с ним работал. Как сейчас с вершины своей артистической позиции и по обретении колоссального опыта ты оцениваешь ваше сотрудничество. Если не возражаешь, начнем с вопроса, абсолютно гипотетического. Как ты себе представляешь, кем ты был бы сейчас, если бы в самом начале твоей сознательной жизни не случилась твоя встреча с Вайдой?

Даниэль Ольбрыхский. Мне кажется, что даже тот факт, что мы сейчас с тобой разговариваем, как на протяжении нескольких десятков лет мы говорили с тобой, с Мироном Черненко, когда-то с Алексеем Каплером и другими русскими друзьями, уже свидетельствует о том, что это была удачная встреча. То, что я вообще известен в вашей стране, что состоялась моя карьера на Западе, и все, все остальное — все это, конечно, благодаря той счастливой встрече. Ну, талант я, наверное, все-таки имел, был трудолюбив и, по всей вероятности, какое-то место в польском актерстве я как-нибудь да завоевал бы. Но никогда это не произошло бы так быстро и так эффектно, если бы в один прекрасный день Анджей Вайда не пришел в Театральную школу на улице Медовой в Варшаве. Мне тогда было девятнадцать.

И.Рубанова. Разве ты уже учился в Театральной школе? Я-то считала, что ты пришел на съемки еще лицеистом.

Д.Ольбрыхский. Нет, я был тогда студентом первого курса и уже успел сняться в своем первом фильме «Раненый в лесу» у режиссера Януша Насфетера, но этот фильм Анджей не видел. Валька Гофман сказала ему что-то вроде того, что вот есть, мол, такой паренек в школе, пусть он пойдет и поищет его на первом курсе. А он собирался смотреть ребят постарше и поумелее. Валентина Гофман ему твердит и твердит: «Спроси рыжего Даниэля с первого курса, не пожалеешь». Он пришел в школу, не слишком поверив бабе, ну, и там меня увидел. Недавно на моем юбилее (у меня ведь тоже был юбилей, как ни говори — пятьдесят лет отмотал) Вайда сказал, что если быть совсем точными, Даниэль всем обязан тогдашнему ректору школы Яну Кречмару. Потому что когда он, Вайда, попросил ректора показать ему самых способных ребят, Кречмар ответил — тут я цитирую Анджея Вайду, — что искать долго не придется: в школе есть только один такой парнишка, сейчас они спустятся в аудиторию первого курса, и он сам в этом убедится. Они туда пришли, Вайда посмотрел на меня и сразу, как он сказал на юбилее, понял, что увидел свое будущее. «Правда, — добавил он, — я тогда не знал, что оно будет аж таким долгим». *(Смеется.)*

То, что Кречмар привел его на наш курс, решительно и навсегда определило мою актерскую жизнь. И вообще все, что наступило потом.

Первый фильм — «Пепел». Он был очень популярен в Польше. Сразу же затем — первый выезд за границу, в Москву, с Беатой Тышкевич и Анджеем. Сразу же — через полгода — поездка в Канн, где меня увидел профессиональный мир; актеры, режиссеры, в том числе американские, обратили на меня внимание. Я ведь попал в поле зрения Вайды в тот период его творчества, который иначе, как блестящим, ослепительным, не назовешь. Он уже был мировой знаменитостью и при этом сравнительно молодым человеком. Ему еще не было сорока, а «Поколение», «Канал», «Пепел и алмаз» уже были сделаны. Мир уже знал Збигнева Цибульского, чью звезду, это было известно, зажег именно он. И после всего этого я вдруг становлюсь его ведущим актером. По отношению к Збышеку у него был сильный комплекс вины из-за того, что после «Пепла и алмаза» он, Вайда, к нему не возвращался. Он тогда все время повторял: «Мы должны еще что-нибудь сделать вместе со Збышеком. Я обязан придумать для него фильм».

И.Рубанова. Ты не совсем точен. Цибульский снимался у него после «Пепла и алмаза» в «Невинных чародеях». Кроме того, у него еще была прекрасная роль в вайдовской новелле из альманаха «Любовь в двадцать лет».

Д.Ольбрыхский. «Любовь в двадцать лет» — и всё. Точка. Больше ничего. Збышек был на него в большой обиде. И когда он погиб, Анджей очень мучился угрызениями совести. Из этого комплекса родился фильм «Всё на продажу». Это как бы возврат долга Цибульскому. Я думаю, что именно тогда он принял решение не повторять эту ошибку. Приступая к каждому —

буквально каждому — следующему фильму, он задавался вопросом: «А что мог бы здесь сыграть Даниэль?» Он говорил об этом открыто и многим. Да и я это всегда ощущал. В блестящей серии фильмов с конца 60-х годов и до «Барышень из Вилько» он находил для меня большие, если не главные, роли. В той программе обо мне, которую сделало ваше телевидение, он сказал, что старался ставить передо мной трудные и всегда разные задачи. Так оно и было. Смотри: «Всё на продажу», «Охота на мух», где я играл эпизод и кроме того был его ассистентом. Кстати, он полагал, что я должен был входить в режиссуру уже тогда. Он говорил: «Хорошо, что ты не играешь здесь главную роль. Воспользуйся возможностью и поглубже вникни в нашу профессию, постой с этой стороны камеры».

И.Рубанова. В этом фильме у тебя неожиданно комедийная, почти фарсовая роль.

Д.Ольбрыхский. Да, да. Острохарактерная. А я очень люблю играть комедию и в театре часто ее играл.

И.Рубанова. В театре — да, но в кино комедии с твоим участием настолько слабые вещи, что ты как был, так и по сей день остаешься героем. Разве не так?

Д.Ольбрыхский. Согласен. Поляки вообще, польские кинематографисты в особенности, обладают неважным чувством юмора. Очень редко у нас делаются хорошие комедии. К сожалению.

Стало быть, так оно и пошло. Потом был «Пейзаж после битвы», почти сразу — «Березняк», «Земля обетованная», «Барышни из Вилько».

И.Рубанова. Без тебя состоялся «Человек из мрамора».

Д.Ольбрыхский. Но это было уже потом.

И.Рубанова. Что значит «потом»? Что произошло?

Д.Ольбрыхский. В какой-то момент Анджей стал делать фильмы, в которых для меня не было ролей. Возможно, он посчитал, что выдохся его аккумулятор, который работал на меня. К тому же для картин, которые он начал снимать в конце 70-х годов, он нуждался в менее известных артистах. Ну, и правильно. Ведь рядового, безвестного рабочего не мог играть герой нации Кмичиц, правда? Именно так сам Вайда ответил на чей-то вопрос, почему в «Человеке из мрамора» он не занял Ольбрыхского, — он, мол, был бы для зрителя притягательнее. Может быть, произошло и еще что-то, отчего, принимаясь за новый фильм, он больше не задавал себе вопрос: «А какую роль здесь я дам Даниэлю?»

И.Рубанова. Ты тогда не почувствовал себя в ситуации Збышека Цибульского?

Д.Ольбрыхский. Меня все время спрашивали: «Что случилось? Почему ты больше не играешь в фильмах Вайды? Вы в ссоре?» А я постоянно отвечал: «Нет. Покажите мне, что я мог бы сыграть в этом фильме или в том?» Впрочем, у меня еще был очень хороший эпизод, точнее второплановая роль, в его картине «Любовь в Германии» с Ханной Шигуллой. Я не мог там играть главного героя, потому что по сюжету это совсем молодой человек, но у меня был выразительно написанный эпизод, и я с удовольствием там снимался. И это конец. Может быть, он в самом деле считает, что я слишком популярное лицо для его кино. Может быть. По-человечески это понять нетрудно. Его раздражала огромная популярность фильмов Гофмана, в которых я играл. Их посмотрело невероятное количество зрителей в Польше. И поляки все еще продолжают это смотреть. Я и сегодня для всех, в том числе и для молодого поколения, ассоциируюсь прежде всего с «Паном Володыевским» и «Потопом». Эти картины регулярно, не меньше, чем раз в год, повторяет телевидение.

И.Рубанова. А знаешь, не только поляки смотрят, как ты говоришь, «это». У нас тоже смотрят. Не так давно по телевидению шел полный «Пан Володыевский».

Д.Ольбрыхский. Вот видишь. А Анджей не хотел, чтобы я играл Кмичица. Все время спрашивал: «Зачем? Ведь ты уже сыграл все эти уланские штучки. Неужели тебе так нужна массовая популярность?» Одновременно с «Потопом» я должен был сниматься у него в «Свадьбе». Возможно, именно это вызывало его беспокойство. Но не только ко мне, а и к моим друзьям, которые являются и его друзьями тоже (с ними он делал свои лучшие фильмы), он больше не обращается. Не обращается к операторам, не обращается к художникам. Ведь Алана Старского, который получил «Оскар» за «Список Шиндлера», открыл и воспитал именно Вайда.

И.Рубанова. Он больше не работает со Старским?

Д.Ольбрыхский. Не работает. Не работает и с операторами, которые стали знаменитыми благодаря тому, что снимали его картины: Вуйцик, Собоциньский, Самосюк.

И.Рубанова. Обожди, обожди, ведь Зыга Самосюк давно умер.

Д.Ольбрыхский. Но другие-то живы. И Клосиньский жив. Все они свои первые фильмы снимали с ним, с ним прославились. А потом он к ним, к нам не возвращался. Он начал менять свой круг друзей и сотрудников. И в какой-то момент около него не оказалось самых даровитых. Может быть, именно в этом причина того, что его картины 80—90-х годов не способны достучаться до зрителя. Ведь в былые времена он так замечательно умел зажечь, вдохновить всех, кто с ним работал. Пройдя его школу, эти люди прекрасно показывали себя и на других картинах — в Польше и за границей. А он в это время искал новые резервы и не хотел понять, что их, этих творческих резервов, становится все меньше и меньше. Он начал окружать себя другими людьми. Мне трудно сказать, какую роль во всем этом сыграла его женитьба на Кристине Захватович. Существует «теория», что именно с этого все и пошло. Мы не раз обсуждали между собой такую версию: быть может, Крыся немного взревновала его к друзьям того времени, когда ее еще не было в жизни Анджея.

И.Рубанова. Словом, cherchez la femme, да? А не рассматривалась ли другая версия? Ведь в это время Вайда начинает заниматься политикой: КОР (Комитет защиты рабочих), «Солидарность», потом работа в Сейме. Разве не может быть так, что в эти годы его окружение — это диссиденты, богословы, политики. В 1984 году в их с Кристиной краковской квартире я разговаривала с очень ученым священником, который, кстати, консультировал Анджея во время работы над спектаклем «Преступление и наказание». Позже в его «свите» оказались Яцек Куронь, Адам Михник, профессор Геремек — блестящие умы, интереснейшие личности. Разве не могло быть так: появились другие интересы — завязались другие связи?

Д.Ольбрыхский. Конечно, могло. Но к политике он теперь охладел, а ни одного возвращения в его группу не случилось. И потом, как кинематографист, он не мог не видеть, что интерес к его фильмам падает. В театре — особенно в Кракове, в Старом театре — он выпустил много интересных спектаклей, а в кино так, как прежде, не получается. Я тебе скажу, почему. Потому что все его идеи, все его замыслы «разминались» и обсуждались здесь, в холле «Европейской», всеми нами сообща. Мы здесь встречались, пили кофе или пиво и спорили, а иногда и придумывали следующие фильмы. Бывало и так. Фильм уже был придуман, существовало его название, а здесь в наших спорах, иногда далеко за полночь, вырисовывался его образ. Здесь фонтанировало наше воображение.

А потом Вайда изменился. Вообще-то он человек, созданный для бесед и споров и за ними не замечающий времени. Теперь же ведет размеренную жизнь, жена всегда при нем с капельками, порошочками, с горячим обедом на съемочной площадке. Раньше он от всего этого бесился. Может быть, по быту это все и удобно. Только у меня такое впечатление, будто его оторвали от источника, из которого он черпал свою энергию. И еще мне почему-то кажется, что он и сам чувствует нечто в этом роде.

И.Рубанова. Я тоже много думала о том, переменилось ли кино Вайды в последнее десятилетие. Одна из новых черт — отсутствие постоянного, как бы сквозного исполнителя, что было непременной чертой его киноманеры на протяжении по крайней мере сорока лет. Збышек Цибульский, ты, Кристина Янда. Я знаю, он ведь не просто режиссер, не просто великий художник, он еще воспитатель, учитель по призванию. Частично это призвание реализовано в том, о чем ты только что говорил, частично в организации и славной боевой истории студии «Х», доблестно разогнанной коммунистическими властями, частично, думаю, это найдет свое воплощение в тех режиссерских курсах, которые он задумывает с главным акцентом на работе с актером. Но главным образом эта потребность находит свое осуществление в поиске молодых артистов, операторов и работе с ними. Может быть, вы — ты, Янда, Радзивилович, Клосиньский — не очень интересны ему сейчас, потому что, во-первых, вы вполне состоялись, а во-вторых, вас рвут на части другие режиссеры? Но факт есть факт. Лучшие его фильмы сделаны с твоим участием.

Д.Ольбрыхский. Десять лучших фильмов. Год за годом.

И.Рубанова. Все его лучшие фильмы, кроме трех — «Пепла и алмаза», «Человека из мрамора» и «Без наркоза». Среди ваших общих картин «Свадьба» — потрясающий образ заколдованного круга, в который так успешно умеет загонять себя восточноевропейская интеллигенция. У нас и старшее, и среднее поколение культурных зрителей непременно заклеймило бы картину, а заодно и пьесу Выспяньского за антиинтеллигентскую позицию. Вот только ее нам не показали.

А теперь пришли такие времена, что никто себя ничем подобным и утруждать не станет. Я же думаю, что «Свадьба» — это абсолютно гениальный фильм, фильм навсегда. До сих пор он увиден лишь на какие-нибудь 10 процентов содержания. Начиная с «Хроники любовных происшествий», Вайда работает с молодыми, молоденькими исполнителями, их даже актерами еще только условно можно назвать. И при этом, заметь, он никого из них не приглашает в свой следующий фильм.

Д.Ольбрыхский. Это не любовь на долгие года. Он будто не может найти своего актера. Последним его открытием была Крыся Янда.

И.Рубанова. Может быть, еще Радзивилович. Они и в театре продолжают работать вместе.

Д.Ольбрыхский. Да, в театре они регулярно работают. Но в кино, кроме «Человека из мрамора» и «Человека из железа», Радзивилович так ярко нигде не показался ни у Вайды, ни у кого другого. Янда — другое дело. Она, конечно, не пропала и неплохо справляется со своей судьбой, снимается у других режиссеров и здесь, и за границей. И все-таки жалко, что за столько лет Анджей не придумал фильм, где бы мы с нею вместе сыграли, хотя такая идея лежит на поверхности. Мы ведь с Кристиной Яндой вообще ни разу не играли в одном фильме. В конце концов Крыська сама пригласила меня сыграть в своем режиссерском дебюте. К слову сказать, очень хороший получился у нее фильм.

И.Рубанова. Ты говоришь о картине «косточка»? К сожалению, я ее не видела и не понимаю, почему название пишется с маленькой буквы.

Д.Ольбрыхский. Так у Анки Ковальской, поэтессы и диссидентки. Фильм сделан на основе ее жизни и ее поэзии.

А знаешь, эта все-таки какая-то паранойя. Когда жив был Цибульский, Моргенштерн решил соединить нас. Он снял фильм «Йовита», я играл там главную роль, а Збышеку он предложил несколько сцен с дальним прицелом, чтобы в следующей картине мы играли две равноценные большие роли. Сташек Дыгат даже кое-что для этого успел придумать. Тогда такое казалось нормальным. Збышек погиб. Появилась Кристина Янда, но никто не подумал о том, что мы просто обязаны сыграть с нею вместе. Обязаны — и всё. Годы идут. Мы стареем. И снова никто не может додуматься соединить нас с самым популярным сейчас актером более молодого, чем мое, поколения — с Богусем Линдой. Мы же оба живем в одно и то же время, оба пребываем пока еще в довольно приличной форме. Никому это не интересно.

И.Рубанова. При этом вы оба — культовые актеры.

Д.Ольбрыхский. Вроде бы так.

И.Рубанова. Не вроде бы, а точно так.

Д.Ольбрыхский. Я не то чтобы обижался или — упаси Боже — злился. Я попросту не понимаю, почему происходит так, как происходит, а не так, как могло бы быть по здравому смыслу. Что касается меня, то я не спешу заняться режиссурой. Чего-то я в себе не нахожу для этого занятия. Может, это еще придет. Он, Анджей, каждый раз навостряет ухо и ломает голову, как следует понимать то или это время и каким образом возобновить связь со зрительным залом. Вместо того чтобы поступать совершенно иначе. Вместо того чтобы дальше создавать свой мир, как Бергман, как Феллини, и дальше работать с теми людьми, с кем он добился наибольших успехов. Вместо всего этого он пытается кокетничать с молодым зрителем. Но очаровать эту аудиторию он не может. Он может лишь силой своего искусства и своей мудрости воздействовать на нее. Ему не двадцать пять, ему семьдесят, и, я повторяю, только высотой своего опыта и таланта он может ее заинтересовать, а не тем, что с помощью юных исполнителей будет рассказывать о проблемах лицеисток.

И.Рубанова. Ты имеешь в виду «Барышню Никто»?

Д.Ольбрыхский. Не только. Но я думаю, что этот фильм — не его. Хотя, конечно, может так случиться, что — в который раз! — он удивит нас[1].

И.Рубанова. Ты читал книгу Томека Трызны, по которой делается этот фильм? Она хорошая?

Д.Ольбрыхский. Да, да. Очень хорошая. О ней даже наш нобелевский лауреат Чеслав Милош очень высоко отозвался. Но фильм по ней должен был бы снимать, скорее, автор сценария.

---

[1] К тому времени, когда проходила эта беседа, Даниэль Ольбрыхский еще не видел «Барышню Никто» — Анджей Вайда в тот период работал над монтажом этой картины. — *Прим. ред.*

Его написал по этой книжке режиссер Радослав Пивоварский. Вот кто идеально знает молодежную среду. Вот кто умеет установить с нею легкий, естественный контакт. Он чутьем угадывает состояние подростка.

И.Рубанова. Анджей мне написал в письме, что сам не знает, что из этого выйдет. Допускает, что и вообще ничего не получится. Но я совершенно точно знаю, что Крыся Захватович не одобряет его решение, даже категорически не одобряет.

Д.Ольбрыхский. Значит, он ее не послушал. Но Вайда есть Вайда и, повторяю, очень может быть, что он нас всех застанет врасплох.

И.Рубанова. К тому же скажу тебе откровенно, если следовать логике, которую ты сейчас развивал, получится, что такой режиссер, как Анджей Вайда, пожизненно приговорен снимать картины о войне и оккупации или воплощать прекрасные воспоминания о шляхетских усадебках, о красавцах уланах на бесподобно прекрасных белых конях, словом, обо всем том, что некогда было и больше никогда не будет.

Д.Ольбрыхский. Вовсе нет. Он такой великий режиссер и такой умный человек, что, еще раз тебе говорю, конечно же, способен удивить и поразить всех неожиданным фильмом. Когда-то я пришел в изумление от «Невинных чародеев». Это тоже как будто не его фильм, но с каким умом, как остро он был сделан! Тогда не было такого слова, но по существу это был культовый фильм конца 50-х — начала 60-х годов. Все ребята хотели быть Ломницким, а девушки — Крысей Стыпулковской. «Невинные чародеи» — это какой-то внезапный, современный, совершенно не вайдовский фильм. Я даже разволновался при воспоминании о нем. Может, я не прав, когда сомневаюсь, стоило ли ему браться за «Барышню Никто»? А «Чародеи» были прекрасной картиной.

Даниэль Ольбрыхский

И.Рубанова. Прекрасной. Я даже думаю, что со временем она становится еще лучше. Вроде бы фильмы плохо сопротивляются времени, в отличие от музыки или литературы, но есть отдельные ленты, которые обладают каким-то иммунитетом против старения. Будто время дорастает до них, а не наоборот. Вайда, мне кажется, умудрился сделать полдюжины таких вечных фильмов. Список открывает, конечно, «Пепел и алмаз».

Д.Ольбрыхский. А еще какие картины ты называешь вечными?

И.Рубанова. Свою любимую «Свадьбу», «Пейзаж после битвы», «Барышень из Вилько», может быть, «Березняк»...

Д.Ольбрыхский. Все мои картины.

И.Рубанова. Из не твоих — «Человек из мрамора», какими-то все новыми смыслами и обертонами постоянно прирастает «Лётна». Ну, и «Невинные чародеи», которые мы сейчас с таким энтузиазмом вспоминали. А ведь когда картина вышла, многие знатоки кривились — модничает, мол, Вайда, в бирюльки играет. Где национальная идея? Где драма польского патриотизма? Где, черт возьми, масштаб художественного мира, к которому он приучил зрителей у себя на родине и за границей? Однако же и в «Невинных чародеях» есть масштаб. Я уж не говорю, что в вымышленную ситуацию он вписал — по принципу коллажа — реальных, тогда заметных, а потом знаменитых личностей: Сколимовского, Комеду...

Д.Ольбрыхский. Поланского...

И.Рубанова. Именно, ныне всемирно известного Романа Поланского, а тогда Ромека на

побегушках. Можно сказать, что этому поколению повезло. Его идолы навсегда запечатлены в фильме Вайды. А уже следующая — ваша, твоя — генерация не имеет такого группового портрета на экране, хотя у вас и были крупные режиссеры: Сколимовский, Занусси.

Д.Ольбрыхский. Не только. А «кино морального беспокойства» — Кесьлёвский, Киёвский, Фальк, Холланд? Оно было очень важным для нас, потому что дало богатую информацию о состоянии общества, своего рода рентгенограмму современности, попыталось критиковать режим. Однако потребовался Анджей Вайда, чтобы придать этим усилиям другой размах, и тогда возник «Человек из мрамора», который накрыл собой все это «кино морального беспокойства».

И.Рубанова. Может быть, все-таки не столько накрыл, сколько явился локомотивом всего движения?

Д.Ольбрыхский. Но он последним из режиссеров занялся современностью. И именно его фильм имел международный резонанс, а в Польше только он стал действительно культовой картиной. То есть Вайда способен описать крутой вираж и радикально изменить свой материал и свою режиссерскую технику, но каждый раз при этом он что-то (или кого-то) отбрасывает, отбрасывает, отбрасывает. Мы, его друзья, с которыми он работал на протяжении почти тридцати лет, воспринимаем дело так, как будто после того, как он проявил... ну, скажем, определенную неверность по отношению к нам, ему стало меньше везти в кино. *(Смеется.)* Мы не знаем, в какой степени здесь имеет место влияние Кристины. Вполне возможно, что он слушает советы и замечания, а поступает так, как подсказывает ему его разум, талант или интуиция. Вообще-то всем, а нам особенно хорошо известна его абсолютная независимость в искусстве. Но и в наших предположениях тоже что-то есть. Впрочем, возможно и так, что это «что-то» — попросту наша горечь.

Анджей Вайда

И.Рубанова. Давай вернемся к началу нашего разговора — к вопросу о значении для твоей судьбы совместной работы с Вайдой. Итак, тот факт, что он избрал тебя в качестве своего главного артиста на долгие годы в самом начале твоего актерского труда, способствовал тому, что твоя карьера была стремительной, продуктивной и счастливой. Так?

Д.Ольбрыхский. Не только в этом дело. Главное, я имел возможность, если не сказать — гарантию, интенсивно, иногда два раза в течение года (потому что мы работали очень быстро) играть под руководством одного из самых крупных кинематографистов XX века. Это была исключительная школа вкуса, школа техники, школа контакта с искусством кино в его наивысших образцах. И не только в актерском отношении.

И.Рубанова. А в чисто актерском смысле? Ведь ты играл очень разные роли.

Д.Ольбрыхский. Именно. Каждый год он предлагал мне задания возрастающей трудности. Никогда в жизни я, двадцати четырех лет от роду, не бросился бы ни с кем другим из известных мне режиссеров в такой трудный материал, как роль Боровского в «Пейзаже после битвы». Кому другому пришло бы в голову предложить мне играть вдовца в «Березняке»: мне ведь тогда только что исполнилось двадцать пять и я еще не имел детей. А по фильму я вдовец и отец девятилетней девочки, то есть человек значительно старший по возрасту, нежели я, исполнитель. Все артисты знают, как трудно играть такие вещи, как отцовство или для актрис — материнство, не испытав этого состояния в жизни.

И.Рубанова. Наверное. Потому что кроме эмоциональных, душевных мотивов в этой материи существует и чисто биологический пласт.

Д.Ольбрыхский. Ну, конечно. Я бы никогда не подумал, что могу сняться в роли Новобрачного в «Свадьбе» по Выспяньскому.

И.Рубанова. Да что ты? Почему?

Д.Ольбрыхский. Не мог я себя в этой роли представить. Но в тот момент, когда Вайда поставил передо мной такую задачу, он дал мне полную свободу поиска, размышлений и фантазии на тему этого образа, а потом каждый раз принимал мои соображения, как сделать сцену, эпизод или роль в целом. Но при условии, что предложение должно быть свежим, оригинальным, отличным от того, что я уже играл прежде. Он постоянно поднимал для меня актерскую планку. Часто я не предполагал, что способен взять предлагаемую им высоту. С другой стороны, никто, кроме него, и не помышлял ставить передо мной задачи такой степени сложности.

И.Рубанова. То есть в твоей карьере не было инерции, каждый раз это была новая работа, задания менялись и усложнялись, приходилось искать в себе или развивать в себе черты и свойства, о которых, как я понимаю, ты сам не подозревал?

Д.Ольбрыхский. Да, да. Именно. Он вынуждал меня полагаться на собственные силы. Знаешь, как в известном афоризме: спасение утопающих — дело рук самих утопающих.

И.Рубанова. Ты хочешь сказать, что Вайда спокойно наблюдал, как ты захлебываешься и вот-вот пойдешь ко дну?

Д.Ольбрыхский. Наверное, до крайности дело все-таки не доходило. Опишу его манеру вводить в роль.

«Слушай, — говорил он, приступая, скажем, к съемкам «Пейзажа после битвы», — это интереснейшая тема, у тебя все получится, потому что Боровский детально и наглядно описал все и вся вокруг. Не хватает только одного. А именно: что он сам чувствовал и как при этом поступал. Ты должен сыграть то, что не написано. Автор не выдал своей тайны». Тогда я начинаю прикидывать. Что же мне играть? Может быть, в подтексте спрятан некий внутренний монолог, который я могу вывести в действие, грим, привычки и т.д.? Но и в подтексте нет ничего. Автор обстоятельно и холодно описал то, что происходит на его глазах, а как на это реагирует герой-рассказчик — ни слова.

И.Рубанова. А ты должен сыграть его реакции.

Д.Ольбрыхский. Я обязан их сыграть. Я обязан предстать перед камерой таким, а не иным образом одетым, так, а не иначе выглядеть, двигаться, говорить. И при этом блюсти авторскую волю, не позволить себе нарушить мир произведения Тадеуша Боровского, вломившись в него с вульгарной отсебятиной.

И.Рубанова. Скажи, пожалуйста, а не шли ли вы от прототипа? Ведь существуют фотографии, свидетельства, воспоминания о Боровском. Очки придумал ты, или он носил их на самом деле?

Д.Ольбрыхский. По-моему, не носил. Во всяком случае, мне ничего об этом не известно. Да и о Боровском как человеке я мало что знал, когда мы снимали фильм. Не было такой задачи. Мы не делали биографический фильм или историю, приключившуюся с каким-то одним конкретным человеком, пусть и известным. После картины я познакомился с пани Марией, вдовой Тадеуша Боровского. Она ни словом не обмолвилась о том, похож ли я на него. Но фильм произвел на нее сильное впечатление, и я ей тоже понравился, независимо от того, играл я Боровского или нет. Но одну занятную вещь мы от нее узнали. Ни с того ни с сего она вдруг спросила: «Откуда вы узнали, что он носил такой свитер?»

И.Рубанова. Вот это прозрение!

Д.Ольбрыхский. Представляешь? А было так. Наш художник — уже, увы, покойный — Ежи Щеский, работавший с нами на «Пепле», абсолютно гениальный мастер своего дела, намеревался мой свитер, купленный специально для этой роли, немного «состарить». И вдруг на паперти какого-то костела он увидел нищего в рваной фуфайке, связанной вручную из разных ниток. Он выпросил у нищего это сокровище в обмен на мой новый свитер. Снял с него, надел на меня, и я почувствовал себя идеально свободно. Была еще одна проблема. Со времени «Пепла» я развернулся в плечах, потому что много занимался спортом, а тут надо было превратиться в человека, только что освободившегося из концлагеря после двух лет пребывания там, надломленного не только психически, но и физически. Возникла задача каким-то образом спрятать это мясо, эти вздувшиеся мышцы. Пан Ежи что-то там с этим свитером поколдовал, где-то его растянул, где-то прорезал продольные дырки...

И.Рубанова. Но и в твоей походке чувствовался изголодавшийся человек. Помню, там у тебя руки как бы приклеены к телу. Это ты сам придумал?

Д.Ольбрыхский. Да, я хотел, чтобы локти выпирали прямо из тела. С того момента, когда

Анджей раскочегарил мое воображение, я все время пробовал: может, сделать так, а может, так. А он после показа говорил: давай, давай, это хороший путь, роль по нему покатится. И я начинал жить жизнью этого человека.

И.Рубанова. Вайда всегда говорил только: «Это хороший путь»?

Д.Ольбрыхский. Не всегда, но очень часто. Послушай, как я входил в свою роль в «Березняке». Ивашкевич тоже никак не описал моего Болеслава. О Станиславе сказал одну фразу, что он молодой и умирает. Актер уже более или менее понимает, что ему играть. А мне? Есть лишь один намек в словах, с которых начинается новелла: «Болеслав смотрел с неприязнью на то, как брат слезает с повозки». (Буквальный текст, с которого начинается «Березняк» Ярослава Ивашкевича: «Уже то, как Стась перед крыльцом сходил с брички, вызвало у Болеслава глухое раздражение». — *И.Р.*) Ага! Вот и крючок! Болеслав совсем не ангел, раз умирающий брат раздражает и злит его. Но почему тот его злит? Так возникает одна линия моих проявлений — любовь-ненависть к брату. Дальше в фильме есть сцена, целиком придуманная мною. Правда, я мог это сделать только тогда, когда материал уже полностью был моим.

Как-то я сказал Вайде, что хочу спросить Ивашкевича (ведь классик еще был жив), любил ли Болеслав свою умершую жену. Спроси, сказал он. Я поехал в Стависко, где жил пан Ярослав, и спросил его об этом. А он говорит: «Зачем тебе это знать? Собираешься рыдать на ее могилке?» — и недовольно скривился. Я говорю: «Нет. Но если он ее любил, то я сыграю это в другой сцене. В сцене ревности». «В какой сцене? У меня такой нет». А я отвечаю: «Я устрою допрос девочке, приезжал ли в его, Болеслава, отсутствие дядя Михал, как мама встречала его, что они делали». Ивашкевич говорит: «Неплохая мысль. Я тебе напишу диалог». И написал. Прислал мне его домой. А нам на следующий день снимать как раз эту сцену. Я еду к Вайде, он смотрит текст и говорит то, о чем и я уже подозревал: «Это нельзя сыграть. Это литература. Девочка-исполнительница не может с этим справиться. Что делать?» Говорю: «Буду импровизировать. Я знаю, что хочу от нее услышать. Положу ее в кроватку. Ты поставишь камеру за окном, дашь соответствующий свет, я к ней подойду, она будет смотреть в камеру, как будто отводя от меня глаза, я буду спрашивать, а она пусть молчит. Это и будет ответ». Так мы и сделали. Ивашкевич потом сказал, что если бы заново писал «Березняк», он включил бы эту сцену такой, какой мы ее сделали, со всеми мизансценами, тенями, репликами и паузами. То есть я не разминулся с духом поэта.

И.Рубанова. Другое попадание, но сравнимое с историей о свитере Боровского.

Д.Ольбрыхский. Пожалуй.

И.Рубанова. Казалось бы, мелочь, анекдот, случайность, а на самом деле это и есть явление тайны.

Д.Ольбрыхский. Похожая вещь произошла с Новобрачным в «Свадьбе». Я, правда, не знал, что с этим фáнтом делать. Читал, думал, ничего не придумывалось. И как-то раз, валяя дурака и весьма смутно представляя, что мне играть, стал читать Вайде реплики и монологи Новобрачного. Пьеса, как помнишь, в стихах, я начал произносить их с интонацией идиотской восторженности. А Вайда: «Так и играй!»

В «Свадьбе» Новобрачный и в самом деле говорит и совершает много глупостей, но состояние постоянной радости не покидает его. Между тем он не комический и тем более не сатирический персонаж. Тогда я подумал: «А не скрестить ли мне этого Новобрачного с самим Выспяньским, который, собственно, и написал свою вещь о кривлянии интеллигенции?» Персонажи пьесы не отдают себе в этом отчета, а я играл сознательное шутовство. Был таким радостным, таким веселым, таким оптимистичным, что становилось ясно: тут что-то не в порядке. В театре я этого не играл. Когда Ханушкевич начал делать свой спектакль и я предложил ему рисунок роли, сыгранной в фильме, он сказал: «Ты хорошо сыграл, но не по Выспяньскому». Я ответил: «Конечно». В театре я отбросил все, что было для нас главным в фильме и благодаря чему Анджей по сей день считает, что это моя лучшая роль в кино. Я не знаю, лучшая или не лучшая, но играл я ее с наслаждением. Несмотря на то, что в «Свадьбе» я снимался одновременно со съемками «Потопа». Распорядок был такой: ночью мы снимали в Варшаве «Свадьбу», а рано утром я ехал в Ченстохову и играл Кмичица. Не скажу, чтобы это было очень легко. Но легких заданий он передо мной никогда не ставил. Он постоянно меня мобилизовывал для чего-то нового.

И.Рубанова. Это самое важное. Вайда постоянно тебя снимал, но не эксплуатировал раз найденное. По-моему, то же самое было и в его сотрудничестве с Яндой. В «Человеке из мрамора» она играет заводную, настырную, полуистеричную особу, а в «Без наркоза» не произносит ни единого слова и практически полностью лишена движения: сидит на полу в наушниках и слушает музыку. Всё.

Д.Ольбрыхский. Ну, в том-то и дело. Никому во всей Европе так не повезло, как нам. Я, например, каждый год появлялся в новом фильме Анджея, и, в свою очередь, каждый его фильм тотчас выходил в мир. Поэтому уже в начале 70-х годов я был самым известным на континенте актером своего поколения. К сожалению, режим не позволил мне тогда этим воспользоваться в полной мере. У меня не было в кармане заграничного паспорта, не было на Западе своего агента. Да что там агента! Мне телефон-то поставили гораздо позже. Так что связаться со мной напрямую было просто невозможно. А государственная организация Film Polski делала все, чтобы ограничить наши контакты с Западом. Везли нас на фестиваль и сразу после показа отправляли домой.

И.Рубанова. У нас эта практика была еще круче.

Д.Ольбрыхский. Еще бы. И все же эхом нашей работы с Анджеем было то счастливое для меня обстоятельство, что в его фильмах меня увидели Джозеф Лоузи, Фолькер Шлёндорф, Клод Лелуш, и под конец 70-х годов я сыграл в их фильмах. И когда в начале 80-х, с введением военного положения, мне пришлось выметаться отсюда в Париж, я уже имел международную репутацию. Я уехал не для того, чтобы пополнить ряды борцов с хунтой, и не из-за политических преследований. Просто я был играющим актером, а играть мне в ту пору здесь было нечего.

И.Рубанова. Кое-что на эту тему ты высказал в фильме Филипа Кауфмана «Невыносимая легкость бытия» по Милану Кундере. Когда ты снимался в этой картине?

Д.Ольбрыхский. В середине 80-х годов. Точно год сразу не припомню. Ты видела этот фильм?

И.Рубанова. Видела.

Д.Ольбрыхский. Правда, хороший? А в Польше его никогда не показывали.

И.Рубанова. Хороший, единственный, который показал полную готовность нашей системы рухнуть в одночасье. Я его в первую очередь так воспринимаю.

Ну, и еще один — последний — вопрос. Только попрошу тебя ответить искренне и откровенно, а если не можешь по каким-то своим причинам, то не отвечай. Как ты думаешь, не для массового зрителя, а для нормальной культурной публики Анджей Вайда сегодня — живая фигура или, скорее, исторический персонаж?

Д.Ольбрыхский. Подозреваю, что для молодежи, скорее, второе. Скажу еще конкретнее. Для моего сына, который знает и смотрит фильмы Анджея, он великий кинематографист. «Пейзаж после битвы» для него, моего Рафала, — один из лучших фильмов вообще, и мою роль там он высоко ценит. Но вот уже моя дочь, которая принадлежит к поколению пятнадцати-шестнадцатилетних, воспринимает Вайду только как имя. Он для нее уже как бы недействующий режиссер. То есть он действительно должен был бы, не оглядываясь на моды, делать свое, вайдовское кино, чтобы потрясти этих подростков. А про моду лучше знает Пасиковский.

И.Рубанова. Но ведь Вайда так и поступает. «Страстная» — это же его тема, его эпоха, его драма. Он хотел это снять вроде бы тридцать лет назад, но ему, естественно, тогда не разрешили.

Д.Ольбрыхский. Я не знаю, в чем дело, но все-таки продолжу свое. Когда мы работали вместе, я мог позвонить ему в пять часов утра и сказать, что по поводу сегодняшней съемки мне пришло в голову то-то и то-то и что он по этому поводу думает. Он говорил: «Неплохо» — и, придя на съемку, мог поменять что-то в декорации, подсказать актерам вещи, до которых вчера никто из нас не додумался. Или же, наоборот, сказать, что обдумал мое соображение и, пожалуй, не примет его оттого-то и потому-то. Я мог тогда ему звонить ночью. Это было нормально, так мы жили, так работали. Я недавно набрался наглости и в какой-то телепередаче бухнул, что если нам сведется снова вместе работать, то я постараюсь его разбудить. Разумеется, необязательно в буквальном смысле этого слова. Очень жаль, что в 80—90-е годы мы не работали вместе. Но я думаю, я верю, если мы снова вместе возьмемся делать фильм — а у меня есть несколько идей, — мы сделаем хорошее, живое кино.

И.Рубанова. Он знает об этом?

Д.Ольбрыхский. Знает, но не спешит откликнуться. Не сниматься же мне в «Псах». А бороться уже не хочется. Я столько боролся, хотя от природы очень ленив.

И.Рубанова. Скажи, пожалуйста, я, к сожалению, не в курсе, что ты теперь делаешь в кино, в театре?

Д.Ольбрыхский. Ничего. Ничего. Хочу немного отдохнуть. В 1995-м я снялся в двух фильмах — и баста. Отдыхаю.

6 декабря 1995 года. Варшава

ФРАНСУА ТРЮФФО

Переписка

Альфреду Хичкоку, с которым Франсуа Трюффо договаривается о книге интервью (она вышла в 1966 году под названием «Кино по Альфреду Хичкоку»). 2 июня 1962 года

Самим интервью будет предшествовать написанный мною текст, суть которого такова: если когда-либо кино снова лишится звука и станет немым искусством, очень многие режиссеры будут обречены на безработицу. Среди тех, кто выстоит, — Альфред Хичкок. Весь мир наконец-то поймет, что он лучший режиссер в мире.

Элен Скотт, помощнице и переводчице Франсуа Трюффо из Нью-Йорка. 20 июня 1962 года

Для меня актер (ибо он конкретен) будет всегда главнее его героя (который абстрактен). Я предпочитаю, чтобы в процессе создания картина изменила свой смысл, но никогда не позволю, чтобы актер оказался в неудобном положении.

Алену Пейреффиту, тогдашнему министру информации, в ведении которого было кино, — в защиту картины Криса Маркера «Прекрасный май», на которую цензура наложила запрет, требуя изъять некоторые эпизоды. 1962

Свобода в кино наталкивается на чудовищные препятствия. Мы считаем, что на экранах должны получить выражение самые различные направления и взгляды.

Кинематограф не есть некая отсталая или не слишком важная область культуры. Поверьте мне: то, что справедливо в отношении прессы, имеет прямое отношение к кино. За последние годы появился новый зритель. Его реакции очень индивидуальны. Он судит. Он стал зрелым. В тот момент, когда Вы будете решать судьбу встречи картины — сложной, амбициозной — с этим зрителем, мы хотели бы, чтобы Вы знали, насколько важной она для нас является: от нее во многом зависит будущее нашего кино.

Фрагменты. Публикуется по: Truffaut Francois. Correspondence. Paris, 1992.

Элен Скотт в связи с провалом в прокате картины Хичкока «Птицы». Апрель 1963 года

По правде говоря, интрига в этом фильме является лишь предлогом для того, чтобы заставить зрителя терпеливо ждать очередного нападения птиц. Поэтому возникает диспропорция между сценами психологическими и сценами действия. Иначе говоря, режиссеру наплевать на то, примет ли парень «авансы» со стороны девушки, согласится ли мать принять падчерицу и т.п. Помните, что он нам сказал в машине по дороге на студию: «Самое трудное в такого рода сюжетах — это добиться сильных характеров». И назвал «На последнем берегу» Стэнли Креймера примером неудачи по части создания таких характеров.

Основная слабость «Птиц» — это главный герой, и тут Хич страдает от собственной мизантропии. Чувствуется, как он презирал сначала этого персонажа, а затем и актера, который его играл. А поскольку девушка описана, как снобка и папенькина дочка, зрителю трудно ей сопереживать. Мне кажется, что презрение Хича к актерам и, помимо его воли, к персонажам — единственное, что ему сегодня мешает. Любопытно, что то же самое происходит с Ренуаром, Росселлини, Хоуксом. Каждый по-своему скрывает это, но едва они переваливают рубеж в пятьдесят пять лет, как это становится совершенно очевидным.

Франсуа Трюффо и Шарль Азнавур на съемках фильма «Не стреляйте в пианиста»

Единственное, что способно уменьшить мои комплексы перед гениальностью Хича, — это то, что мне удается вызвать симпатии людей к парню, который крадет все, что ему попадается под руку, к подлому и эгоистичному пианисту, к шлюхе, которая трахается почем зря. Надеюсь, вы понимаете, о чем речь. Снимать фильм с таким мудаком, как Род Тейлор... О-ля-ля! Я бы не стал это делать. И все равно я был бы горд снять когда-нибудь «Птиц»... Обычно критика считает, что авторы картины объясняют излишне много, а зрителю этих объяснений всегда недостает. Коли на сей раз критика реагирует, как зрители, этого уже достаточно, чтобы вызвать беспокойство режиссера.

Не знаю, пересматривали ли Вы «Психоз». Каждый раз меня шокируют в финале пояснения психиатра. Мне они представляются совершенно ненужными. Но раз Хич это сделал, значит считал необходимым.

Элен Скотт. 17 декабря 1963 года

Не могу сказать, что фильм «Нежная кожа» нравится мне больше, чем сценарий. Все мысли, которые были заложены в тексте, были мной просто конкретизированы и точно сняты. По ходу съемок характер Николь несколько улучшился благодаря Франсуазе Дорлеак, а также моим разговорам (до фильма) с тремя стюардессами.

Франка (жена) наделена меньшим достоинством, чем мне хотелось бы, ибо актриса Нелли Бенедетти лишена чувства юмора. К счастью, она красива, сексуальна и особенно хороша в сценах насилия и волнения. Семейные сцены, когда «все плохо», будут лучше, чем когда «все хорошо». Я заменил мальчика из сценария семилетней девочкой, маленькой Сабиной[1]. Она была превосходна.

Николь Стефан, актрисе, режиссеру, продюсеру, которая предложила Трюффо экранизировать роман «По направлению к Свану»

Перечитав «По направлению к Свану», я понял, что не должен к этому прикасаться, что не надо это трогать. И тем не менее, если снимать картину по Прусту святотатство, то не менее ужасно произнести: «Нет, сожалею, это меня не интересует».

За четыре года мне пришлось отказаться от многих экранизаций классики — «Большого Мольна», «Постороннего», «Путешествия на край ночи», «Бала графа Д'Оржель»[2] и других. Думаете, я стал черствым? Ничуть. Каждый такой отказ мне дорого стоит, но он совершенно необходим.

Жерару Ури, режиссеру

Мне очень понравился Ваш «Разиня». Но, смущенный Вашей любезностью на мой счет, я затрудняюсь ответить комплиментом на комплимент. Огромный успех Вашей картины делает

[1] Речь идет о Сабине Одепен, снимавшейся в фильме «Жюль и Джим» и с тех пор ставшей хорошей актрисой.

[2] Соответственно по романам Алена Фурнье, Альбера Камю, Луи Фердинана Селина, Реймона Радиге.

еще более затруднительной ее оценку — я полагаю, Вам понятно, о чем я. Всякий безоговорочный успех у публики есть уничтожение понятия критики, идет ли речь о «Здравствуй, грусть» (романе), «Картошке» (пьесе), «Голдфингере» или «Разúне». Становится глупо (и нелепо) говорить о них дурно, хорошее же может показаться неискренним. Это забавное явление, и одновременно я считаю, что всякий художник должен мечтать о том, чтобы оказаться в таком положении: я имею в виду ситуацию, когда чьи-либо отдельные мнения выглядят смехотворно, ибо их никчемность очевидна (Превер с его «Словами» или Чаплин со всеми его фильмами).

Тони Уолтону, художнику по костюмам на картине «451° по Фаренгейту»

Я перечитал роман и сценарий, но пока всерьез не задумывался о костюмах. Однако поделюсь некоторыми соображениями.

Что касается Джули Кристи, мы постараемся быть как можно ближе к ее манере одеваться в жизни, ибо она одевается очень современно. Думается, что надо подчеркнуть различия между Линдой и Клариссой[3], выбрав для Линды блестящие ткани (сатин, шелк и т.п.), а для Клариссы — матовые, неблестящие.

Кстати, платье Кэрол Ломбард в «Быть или не быть»[4] представляет лучшее, что было сделано в кино в области эротического женского костюма. То было длинное платье, нам это не подходит. Я говорю о самой ткани.

Можно уже сейчас сказать, что Кларисса будет одета, как девушка, а Линда — как женщина. Кларисса должна носить плиссированные юбки, а Линда — предпочтительно узкие, прямые.

Дабы избежать дешевой живописности, мы постараемся воздержаться от излишней красочности. Я думаю о костюмах Урсулы Андресс в фильмах «Что нового, Пусси Кэт?» или «Десятая жертва»[5].

Мы договорились, что пластическая заданность фильма отражает сегодняшнюю жизнь, с небольшим, правда, отрывом, сдвигом. Одно изображение, один образ могут быть в чем-то странными, необычными, но только не повторяться дважды.

Что касается мужских костюмов, то с ними мы поступим точно так же: некоторый разрыв с сегодняшней модой касается прежде всего лацканов пиджаков. Хочется, чтобы одежда напоминала ту, которую носят в Восточной Европе. Пиджак должен приближаться к солдатскому мундиру.

Впрочем, надо избегать слишком большого сходства или путаницы между формой пожарных и гражданской одеждой.

Перечитывая книгу, я обратил внимание на одну подробность, которая прежде от меня ускользала: цифра «451» должна быть крупно вышита на мундирах пожарных. Это позволит людям лучше понять название картины.

Альфреду Хичкоку. 31 августа 1967 года

Дорогой господин Хичкок!

Перед тем как сесть за письмо Вам, я должен был закончить фильм «Невеста была в черном». Фильм сейчас монтируется.

[...] Могу сказать Вам, что добрая воля Жанны Моро, ее быстрый ум, постоянно хорошее настроение и поддержка картины делают ее идеальной актрисой во время съемок. А поскольку она терпеть не может видеть себя на экране и испытывает полное доверие к режиссеру, то даже не считает нужным смотреть материал. На съемочной площадке она готова работать быстро или медленно, быть нелепой или привлекательной, печальной или задиристой. И делать то, что от нее требует режиссер. Во время катастрофы она стоит рядом с капитаном. Без всякого шума и истерики, не распевая «Рядом с тобой, Господи!», она готова погибнуть с ним вместе.

Опасность для нее в «Невесте» заключается в том, что ее роль чересчур шикарна. Роль женщины, соблазняющей мужчин, а потом их убивающей, слишком импозантна. Чтобы как-то все уравновесить, я попросил Жанну, как и в фильме «Жюль и Джим», играть просто,

---

[3] Джули Кристи играла в фильме обе роли.

[4] Фильм Эрнста Любича (1942).

[5] Соответственно фильмы Клайва Доннера (1965) и Элио Петри (1965).

почти обыденно. Это делает неожиданные поступки ее героини правдоподобными и человечными. Я себе представляю, что эта Жюли Колер — девственница, ибо ее муж был убит в церкви в день их свадьбы. Но это обстоятельство не раскрывается в фильме и останется секретом между Жанной Моро, Вами и мной.

Ваше замечание относительно эпизода с Мораном, отцом мальчика, было мне очень полезно, и я сделал все возможное, чтобы снять его максимально правдоподобно. Не знаю, удалось ли мне сделать это так, чтобы отразилось на развитии сюжета.

Полю Веккиали, режиссеру, продюсеру. 11—12 августа 1976 года

Надеюсь, Ваш новый фильм «Машина» будет таким же прекрасным, как «Происки дьявола», но лучше понят и принят. Сценарий, который я читал два года назад, показался мне интересным, но не очень ясным. Переделали ли вы его?

Нам бывает трудно добиться от зрителя принятия нашего взгляда на вещи, нашего понимания этих вещей. Так что вряд ли следует усугублять эту благородную сложность куда менее достойной — то есть утяжелять конструкцию рассказа, который представляется прозрачным лишь нам, ибо мы долго-долго о нем размышляли. Сложные конструкции способны запутать зрителей, которые смотрят фильм в первый — и последний — раз.

Франсуа Трюффо и Изабель Аджани в фильме «История Адели Г.»

Жан-Лупу Дабади, сценаристу, по поводу песенки для фильма «Девушка красивая, как я». 4 февраля 1972 года

Я уже говорил, что, не стремясь к пародии на современные ритмы, понимаю, что в песне не должен быть рассказан сюжет фильма, но мне представляется, что она должна раскрыть и дополнить образ Камиллы, обладающей сильным характером, стихийной шлюхи, не осознающей этого, мнимо наивной, абсолютно естественной и циничной. Все это и должно быть выражено в менее невинном, более смелом тексте.

Песенка зазвучит после того, как фильм уже будет идти час пятнадцать, и если Бернадет Лафон, исполнительница роли Камиллы, появится на сцене в облике девочки, зритель будет разочарован. Когда Бернадет — Камилла выйдет на сцену, чтобы петь, она должна нас либо удивить, либо заставить смеяться, но не оставить равнодушными.

Ответы на вопросы интервью, назначенного на 15 июня 1975 года, но так и не состоявшегося

Съемки в естественной декорации ставят перед режиссером определенные проблемы (приходится искать среди множества мест нужное для съемки) и определенные постановочные трудности во время самой съемки картины (в маленькой декорации приходится ставить камеру там, где это возможно, а не там, где нужно). Но зато есть и преимущества: удивление, вызванное неожиданным расположением вещей в реальной декорации, правдивый второй план и т.п.

С отказом от павильона меняются наши профессиональные привычки. Скажем, использование дублеров в естественном интерьере становится для звезд просто анахронизмом. Приходится сокращать группу, иначе половина людей проводит время, ожидая на лестнице.

В связи с распространением цвета, мне кажется, возрастают неудобства постоянных съемок в естественной декорации. Либо приходится относиться к естественной декорации, как к студийной: перекрашивать стены, приспосабливать декорацию...

Мне не кажется, что в съемках в естественной декорации проявляется академизм, но — с тех пор как стали снимать только в цвете — очевидным

стало отсутствие должного контроля за тем, что снимаешь. Скажем, когда в комедии я вижу одну сторону улицы в тени, а другую частично на солнце, мне кажется, что комизм убавлен ровно наполовину.

Мне не кажется, что фильм должен быть стопроцентно лишен «ухищрений» — он должен сохранять элемент искусственности. В фильме «На последнем дыхании», который, вероятно, является шедевром, образцом картины, снятой в естественных интерьерах и на натуре, художественное единство достигается с помощью постсинхронизации. Запись звука рождала определенный стиль.

Симону Бензакейну, продюсеру парижского филиала компании «Уорнер Бразерс». 10 марта 1975 года

По возвращении в Париж я отвечаю Вам относительно римейка фильма «Касабланка».

Это не самый любимый мой фильм с Хамфри Богартом, и я ставлю его куда ниже, чем «Глубокий сон» или «Иметь и не иметь». По этой причине перспектива снять новый вариант, казалось бы, не должна меня пугать, тем более что действие фильма перенесено во Францию.

Тем не менее мне известно, что американские студенты обожают эту картину и особенно диалоги, которые знают наизусть. Ясное дело, они примут римейк в штыки — сразу, как только увидят на экране вместо Богарта и Ингрид Бергман Бельмондо и Катрин Денёв.

Мысль снять римейк меня не смущает, но при условии, если есть интересный сюжет, который мог бы еще более честно раскрыться в наши дни. Хотелось бы также, чтобы название классической ленты не было уж столь весомым в истории американского кино.

Коли «Уорнер» действительно намерена поручить мне съемки фильма-римейка, прошу Вас прислать мне список названий, из которых я мог бы выбирать...

Сержу Руссо, актеру, со съемок фильма Стивена Спилберга «Близкие контакты третьей степени». 29 июля 1976 года

В качестве актера я все ближе к поведению Жанны Маро, о которой вспоминаю постоянно. Я имею в виду отношение к режиссеру, съемочной группе и работе, которая должна быть забавной, даже если надо сделать что-то трудное и малоприятное. Как все актеры, я могу сказать: «Он никогда мною не руководил, никогда мне не говорил, что делать», но на деле это и правда, и ложь. Мне очень любопытно наблюдать, как работает другой режиссер, и, несмотря на огромное различие между нами (достаточно сказать, что любимые режиссеры Спилберга Энрико и Лелуш), у нас много общего, точнее — много одинаковых реакций. Он ничуть не претенциозен, не ведет себя как автор фильма, имевшего самый большой успех в мире, наверное, за всю историю кино («Челюсти»), спокоен (внешне), всегда в ровном настроении, очень терпелив и улыбчив. Он очень хочет снять эту картину о летающих тарелках, это осуществление его детской мечты. На деле же весь фильм сделан с помощью трюков — немного в духе «Птиц» Хичкока. Камера снимает только то, что на земле (нас, актеров, просят реагировать на световые эффекты). Верхняя часть объектива всегда кашерована. Все происходящее наверху будет доснято в лаборатории: небо, тучи, звезды и все больших размеров летающие предметы.

Франсису Веберу, сценаристу, режиссеру. 28 мая 1979 года

«Мне очень понравился Ваш «Удар головой»[6], но после сцены, когда герой обращается к компании со словами: «Приятного аппетита, господа», мой интерес угас. Ибо с этой минуты, удовлетворив свою жажду мести, парень не знает, что делать. Да и роль изнасилованной девушки не была достаточно развита раньше, чтобы мы понадеялись на счастливый конец. Но фильм обладает определенной силой, он хорошо написан и хорошо рассказан.

Затем я отправился посмотреть картину с Жирардо «Говорите, мне интересно»[7]. Я давно не видел фильма, который был бы так дурно снят оператором. А вот сюжет мне показался интересным. Я много смеялся благодаря тексту, и, думается, любой слепой получил бы такое же удовольствие, ибо разглядеть лица героев было очень трудно. Но, повторяю, мне нравятся

---

[6] Фильм Жан-Жака Анно по сценарию Франсиса Вебера.

[7] Фильм Эдуара Молинаро по сценарию Франсиса Вебера.

персонажи, их диалоги и сама история. (Извините, что разыгрываю роль рецензента, инспектора по качеству законченного товара, но Вы просили меня посмотреть оба фильма и высказать профессиональное мнение.)

Что касается сценария «Телохранитель»[8], то я нахожу его превосходным, но не могу снимать по следующей причине. Сегодня лучший актер на главную роль — Патрик Деваэр, но, как мне известно, он не хочет работать со мной. Вот если бы речь шла о Дютронге, которым я восхищаюсь, то можно было бы поговорить. Но мне кажется, что Вы писали роль, имея в виду Деваэра, не так ли?..

Я взялся бы за «Телохранителя», если бы роль девушки была такой же важной, как роль героя. Что позволило бы некоторые сцены снять с ее точки зрения. Роль могла бы выйти поэтичной, значительной и волнующей. Мне кажется, что она должна быть такой же важной, как героиня Одри Хепбёрн в «Римских каникулах» (я просто называю фильм, в котором действует пара).

Жан-Клоду Грюмберу, драматургу, который участвовал в написании диалогов к фильму «Последнее метро». 25 января 1980 года

Когда я пишу письма накануне съемок, мне кажется, что я диктую завещание. Таким образом, Вы предстаете моим душеприказчиком.

Дабы усилить роль Даксиа[9] и показать, что он действительно опасен, я хотел бы добавить сцену под номером 30-бис, во время которой он выступает с еженедельной беседой по радио о театре, высказывая мнение, что театр занимает проеврейскую позицию и к тому же феминистскую. По окончании этой сцены приемник в артистической Марион будет шуршать еще тридцать секунд.

Выступление Даксиа может касаться «Комеди Франсез», в чьи дела он не прочь вмешаться. Поэтому посылаю вам книгу о тайнах «Комеди Франсез» и записку, написанную Даркье де Пеллипуа (Верховным комиссаром по делам евреев во время оккупации).

Жоржу Франжю, режиссеру. 2 июля 1980 года

Я занят монтажом нового фильма «Последнее метро», действие которого происходит при оккупантах.

Чтобы оправдать название и получить две-три повседневные, разговорные фразы, я снял несколько планов метро, но ни один не подходит — они огорчительно современны: освещение, неоновые лампы, переделанные станции, вообще слишком много света.

Я сохранил сильное впечатление от Вашего фильма «Первая ночь»[10]. И снова испытал волнение, увидев его недавно. Я отметил себе в первой части два-три плана — в целом не более тридцати секунд, — которые мне подойдут, если Вы позволите их использовать. Речь идет об общих планах пассажиров, среди которых не видно двух Ваших маленьких героев, и плане с проездом поезда[11].

Жерару Лебовичи, продюсеру, менеджеру. 9 сентября 1982 года

На Венецианском фестивале «Золотой лев» присужден черно-белому фильму Вима Вендерса «Положение вещей».

Ежегодно в разных странах режиссеры, располагающие свободой творчества, стараются снять черно-белый фильм, и почти всегда он становится событием: «Последний киносеанс», «Мотылек», «Бешеный бык», «Тоска Вероники Фосс», «Человек-слон». И каждый из них так или иначе доказывает, что черно-белый фильм есть фильм «цветной», ибо в нем достаточно оттенков черного, которые его обогащают и оживляют.

Я начал сотрудничать с Нестором Альмендросом на картине «Дикий ребенок», которая была черно-белой. Его же я попросил снимать черно-белое изображение в «Веселеньком

---

[8] Фильм по этому сценарию снят не был.

[9] Роль журналиста, сотрудничавшего с нацистами, играл Жан-Луи Ришар.

[10] Фильм 1958 года.

[11] Такое разрешение Трюффо получил.

воскресенье», который я начинаю в ноябре. В этом фильме мы постараемся воссоздать ночную, таинственную и блестящую атмосферу американских полицейских комедий, которые прежде нас так восхищали. Я полагаю, что обращение к черно-белому кино позволит нам обрести это былое очарование. Тем более что никто на свете не сможет мне доказать, будто черно-белое кино обладает меньшей культурой, чем кино, снятое в цвете!

Цвет получил такое распространение, стал почти обязательным в результате слабости кинопромышленности, которой удавалось продавать свою стандартную продукцию лишь «в упаковке». Сей абсурдный — но неписаный — закон не должен касаться фильмов, сделанных с большой тщательностью, с участием известных актеров, высоко оцененных как у себя дома, так и за границей.

Фильмы не являются консервными банками. Как и людей, их следует рассматривать, пересматривать и оценивать отдельно от всех других.

Жан-Луи Бори, критику, писателю. 11 декабря 1974 года

Дорогой Жан-Луи Бори!

Я все время обдумываю один абзац в Вашей статье «Надо ли сжечь Елисейские поля», и не могу его никак переварить.

Взволновавшая меня фраза звучит так: «Трюффо, Шаброль, Деми, Ромер были подобраны системой».

Если бы это было просто Вашей оценкой нашего вклада в кино, я прошел бы мимо, но затронут вопрос морального свойства, да и кому приятно, когда тебя называют негодяем?

Дорогой Жан-Луи Бори, у нас есть нечто общее: мы оба начали с успеха. Вы стали сразу же охотно издаваемым автором[12], моя картина[13] тоже получила признание.

Мне кажется, что я являюсь режиссером, работающим в том же ключе, что и Вы, писатель: мы свободно выбираем свои сюжеты, подходим к ним, как нам вздумается, и пускаем в обращение.

Я снял тринадцать картин. Несколько относительных успехов, несколько относительных неудач, три полных провала: «Нежная кожа», «Две англичанки и «Континент», «Сирена с «Миссисипи». В сущности, в чем Вы меня упрекаете? В том, что у меня было недостаточно провалов или успехов? Какие из этих тринадцати картин представляются Вам уступками системе?

Рискуя Вас утомить, я прибегну к длинному флэшбэку, чтобы в общих чертах обрисовать свою работу за пятнадцать лет. Я полюбил кино во время оккупации и после освобождения. Следуя совету Жана Кокто «Надо петь на своем генеалогическом древе», я снимаю фильмы, похожие на те, которые любил. Но те картины, которые я любил, даже если они проваливались — как «Правила игры» Ренуара или «Великолепные Эмберсоны» Орсона Уэллса, — всегда предназначались для всех. Бросив учиться в возрасте четырнадцати лет, я, естественно, не имею возможности прибегать к тем же изыскам, что Роб-Грийе или мой друг Риветт. Я рассказываю истории, имеющие начало, середину и конец, — даже тогда, когда знаю, что в конце концов интерес заключен не в самой интриге.

Начинаю свой флэшбэк.

Поскольку Вы часто думали, что я «качусь по наклонной плоскости» (ни разу не уточнив, с каких пор), я хочу напомнить, что после «400 ударов» я снял «Стреляйте в пианиста» и «Жюля и Джима» (недавно перечитал вашу восторженную статью в L'Art). Затем «Нежную кожу»: хороша или плоха эта картина — не имеет значения, но после «биг фиаско» в Канне я почти безработный. Итальянский продюсер[14] дает мне немного денег, чтобы снять скетч с Сорейей, да еще обещает купить для проката в Италии «Нежную кожу».

На съемках фильма «Американская ночь» Франсуа Трюффо с Жаклин Биссе

[12] Первый роман Бори «Моя деревня в немецкий час» имел большой успех.
[13] «400 ударов».
[14] Дино Де Лаурентис.

Франсуа Трюффо на съемках фильма «Домашний очаг»

Я раздумываю немного, встречаюсь с принцессой[15] — кстати, очаровательной — и отказываюсь. Сорейя достанется Антониони.

И вот я таскаюсь повсюду со сценарием «451° по Фаренгейту» под мышкой. Дудки! Спустя два года мне удается-таки поставить этот фильм, но в Лондоне и на английском. А тем временем я отказываюсь от таких картин, как «Горит ли Париж?», «В поисках утраченного времени», «Посторонний» и «Большой Мольн». Да здравствует система!

Затем я снимаю фильмы «Невеста была в черном», «Украденные поцелуи» (которые едва не сорвались из-за якобы слишком «мелкого» сценария) и «Сирена с «Миссисипи». За два года до этого мне предложили снять эту картину с Брижит Бардо. Я обожал роман[16], но сказал: «Никоим образом Бардо. Только Катрин Денёв или никто вообще». Я потерпел в тени, и когда представилась возможность, купил права на деньги, одолженные мне Жанной Моро (да здравствуют истинные друзья!), и снял фильм, каким хотел его увидеть, — хороший или плохой, но на свой вкус.

Эти трудности мало известны, я не люблю говорить о них в своих интервью. Ведь борьба за личную свободу является частью жизни, и мне не хочется вызывать сочувствие критиков рассказом о моих трудностях с финансистами. Точно так же я не добиваюсь субсидий государства. Единственное, в чем я упрекал Кокто, так это в том, что он слишком часто говорил о «Франции, которая не ценит своих художников». Так родилось представление обо мне как о человеке, который всегда добивается своего. Возможно, это и так, но сие меня так или иначе вполне устраивает. В любом случае, я несу полную ответственность за снятые мной картины, за их достоинства и недостатки. Я никогда не упрекал ни в чем систему.

[...] Продюсер Робер Дорфман, который хотел со мной работать, прочитал сценарий «Дикого ребенка» и сказал: «Я всегда стремился снять с вами фильм, а вы предлагаете нечто невозможное». Ладно. Я снял картину с «Юнайтед Артистс». А для того чтобы сделать ее черно-белой, пожертвовал частью своего заработка.

Затем я снимаю «Семейный очаг». Тут должен признать, что особой «необходимости» в нем не было (по крайней мере, так рано). Впервые я оказался в выигрышном положении после успеха «Украденных поцелуев». Но признаю свою вину лишь наполовину, ибо «Украденные поцелуи» были сняты на скорую руку (из-за истории с Синематекой[17]). Зато на съемках «Семейного очага» работа с актерами была более обстоятельной, хотя, согласен, это мелкобуржуазный фильм!

Следом идут «Две англичанки и «Континент», фильм печальный и снисходительный к человеческой боли, но искренний, прошу Вас поверить, в такой степени искренний, что я следом почувствовал потребность его компенсировать картиной, полной жизненной энергии, — это была «Девушка красивая, как я» с моей Бернадет Лафон из «Ребят».

Затем я собрался и примирился сам с собой благодаря «Американской ночи», которая просто впрямую рассказывает о моем образе жизни, о том, что я думаю и чувствую.

Хороши мои картины или нет, они есть выражение того, что я хотел сказать, и только. Я снял их с известными и малоизвестными актерами, которых сам выбрал и которые мне нравились. Если мне однажды откажут дать деньги на фильм, я отправлюсь в Швецию или еще куда-нибудь. Скажем, после «Жюля и Джима» меня постоянно зовут снимать в Америку: сценарий «Бонни и Клайд» был написан специально для меня, но после «Пианиста» я не хотел больше снимать гангстеров. Мне также известно, что если все мои планы рухнут, я буду вынужден принять некоторые такие заказы. Возможно, результаты будут не так уж плохи, но до сих пор мне удавалось держаться, и мне хорошо.

Не считайте меня самодовольным человеком. Я отдаю себе отчет в том, что принадлежу к тем двадцати французским режиссерам, которые имеют возможность проявлять инициативу. Вот и приходится быть жестким и требовательным.

Я отдаю себе отчет также в том, что прошел полпути и надеюсь добиться большего в следующих тринадцати картинах[18]. Я, скажем, знаю, что белый лист бумаги вызывал у меня когда-то страх, и поэтому я снял столько экранизаций, особенно американских романов.

Любопытно, что — за исключением «Жюля и Джима» — меня лучше понимали через оригинальные сценарии — те же «400 ударов», «Украденные поцелуи», «Дикий ребенок», «Американская ночь», чем в экранизациях Айриша или Гудиса. Знаю, что надо еще бороться,

---

[15] Сорейя была иранской принцессой.

[16] Роман Уильяма Айриша.

[17] Речь идет об увольнении директора Синематеки Анри Ланглуа, за которого вступилась кинематографическая общественность, заставив министра культуры Андре Мальро восстановить Ланглуа в должности.

[18] На самом деле Трюффо успеет снять только восемь фильмов.

но смею утверждать, что все мои усилия направлены на то, чтобы довести фильмы до благополучного конца, ничего не меняя, что выглядело бы искусственно.

По правде говоря, я никогда не выбирал сюжет фильма. Пропускал идею через голову, давал ей возможность созреть и развиться. Делал бесчисленные заметки, и в тот момент, когда чувствовал себя захваченным, — бросался вперед.

Так, я только сейчас собрался снять фильм об Адели Гюго — через пять лет после того, как прочитал две странички Анри Гийемена в «Нувель обсерватёр».

Возможно, критики не проявят понимания такого метода работы, когда начинаешь не с выбора сюжета, а с постепенного медленного овладения темой, и даже сочтут неискренним, но Вы, писатель, не можете этого не почувствовать.

Расскажу Вам о своих планах.

«История Адели Г.» касается второй дочери Виктора Гюго, Адели (вы, вероятно, отдаете себе отчет, что имя Гюго не вызывает восторга в кабинетах власти). Это будет картина где-то между «Диким ребенком» (то есть основанная на подлинных событиях) и «Двумя англичанками...», рассказывающими о сильных, но не разделенных чувствах.

В июле — августе я приступлю к картине «Карманные деньги», в которой будут заняты восемь детей — мальчиков и девочек — от новорожденных до двенадцатилетних.

В 1976 году я хочу сделать фильм не столько о смерти, сколько об умерших и о тех чувствах, которые мы к ним испытываем. Если понадобится снять его на 16-*мм* и для ТВ, я готов и на это, но сначала попробую все сделать на 35-*мм* и в рамках системы.

Есть у меня и другие планы, но я не собираюсь досаждать Вам рассказами о них. Я только хочу, чтобы Вы поняли, что я снимаю фильмы точно так же, как Вы пишете книгу, потом относите ее издателю, а тот издает ее без поправок и купюр, не навязывая Вам лживую и завлекательную обложку.

Я попытался доказать Вам свою чистоту и показать искренность своих намерений. А теперь хочу заступиться за самого чистого человека среди нас — за Эрика Ромера.

Когда-то он вздумал сделать серию «Шесть нравоучительных повестей». Первые две[19] снял на узкой пленке. Затем была «Коллекционерша». Четвертая — «Моя ночь у Мод» — была написана специально для Жан-Луи Трентиньяна. Два года тот сомневался, а потом сдался, тронутый тем, что режиссер не хочет снимать никого другого.

Сценарий «Моей ночи у Мод» не получил поддержки Фонда авансов под будущие доходы, не был поддержан и телевидением. От лица семи сопродюсеров я отправился к господину Контамину, в то время хозяину компании UGC, чтобы убедить его взять на себя прокат фильма. Как вам известно, фильм имел изрядный успех, который в такой же мере заслуживала и «Коллекционерша».

Ромер же продолжал невозмутимо идти своим путем, сняв «Колено Клер» и «Любовь после полудня».

По завершении своего замысла он в течение трех лет: а) читал лекции в Университете Нантерра, б) снял телепередачу о современной архитектуре, в) защитил диссертацию о «Фаусте» Мурнау (200 страниц), а потом выучил немецкий язык, чтобы свой будущий фильм по Клейсту снимать на языке оригинала[20].

И это Вы называете «быть подобранным системой»?

В отличие от нас с Вами, Ромер отказывается ездить на фестивали и выступать по телевидению. Это упрямый и цельный человек, логичный и четкий в своих поступках. Да, приходится это признать: лучший французский режиссер является самым умным и чистым человеком. Его успех столь же закономерен, как успех Ингмара Бергмана, — полагаю, Вы со мной согласны на этот счет.

Наконец, если бы Вы входили в число снобов, которые способны любить произведение лишь при условии, если от него отворачиваются многие, Вы не стали бы защитником Эжена Сю, народного писателя, рассказывающего истории, исполненные динамики и волнения.

Я отправляю Вам это письмо, потому что, когда Вы выступаете в радиопередаче о кино «Маска и перо» и пишете о фильмах, Вы напоминаете мне человека, которого я обожал: Одиберти[21]. Надеюсь, что Вы столь же совестливый человек, как и он.

Перевод с французского и примечания А.Брагинского

[19] «Булочница из Монсо» (1962) и «Карьера Сюзанны» (1963).

[20] Фильм «Маркиза фон О» (1976).

[21] Жан Одиберти (1899—1965) — известный французский поэт и романист.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

ХРАМ ЭСТЕТИКИ

Андре Базен умер 10 ноября 1958 года. В последние годы жизни тяжелобольной, он сохранял пост главного редактора «Кайе дю синема», но погружался в парижскую жизнь только на два дня в неделю, проводя большую часть времени с женой, сыном и животными в загородных домах. Наезды в Париж проходили следующим образом: в понедельник — шестичасовой «круглый стол» в редакции католического журнала «Эспри», затем просмотр двух фильмов. Во вторник утром — редколлегия в журнале «Радио синема телевизьон», а все послеполуденное время — текущие дела в редакции «Кайе». Наконец вечером — обязательные два фильма. Затем — возвращение домой, к телевизору, к текстам, к последней книге о Жане Ренуаре. Базен знал, что ему остается жить недолго — может быть, поэтому так трагически звучит написанный им некролог Хамфри Богарту. Базен идентифицирует себя, вернее, свое тело с измученным телом американской звезды. Но, во всяком случае, «Кайе дю синема» оставался в надежных руках: с марта 1957 года главным редактором, наряду с Базеном и Дониоль-Валькрозом, стал Эрик Ромер, единомышленник и почти что ровесник Базена, младше его всего на два года.

Даже по прошествии семи лет после смерти Базена Ромер не уставал повторять на страницах «Кайе»: «Мы не сказали чего-то важного о кино, мы только развивали идеи Базена». Что же говорить тогда о статье «Сумма» Андре Базена», написанной в траурные дни и опубликованной в специальном, январском 1959 года номере «Кайе дю синема»! Хотя — неподдельная скорбь причудливо соседствует с французской любовью к стилистическим упражнениям, к изящной словесности.

Трудно сказать, кому в большей степени посвящен этот текст: покойному «учителю и другу» или самому Эрику Ромеру. Когда Ромер признается, какое удовольствие доставляет ему собственноручно переписывать для своей статьи базеновские фразы, он кажется мне кем-то вроде Пьера Менара из новеллы Борхеса, который переписал канонический текст «Дон Кихота», но создал, тем не менее, новое, наполненное всем культурным опытом минувших столетий произведение.

Ромер восхищается способностью Базена подыскивать точные метафоры для искусства кинематографа в самых неожиданных областях знания: в минералогии, ботанике, зоологии. Но и он сам начинает траурный текст развернутой метафорой, которая говорит о нем самом все-таки больше, чем о Базене.

Метафора эта двуслойна. Прежде всего она архитектурна. Речь идет о строительстве здания Эстетики кинематографа. И в этом — весь Ромер, изощреннейший геометр, который в своих фильмах будет пластично, архитектурно, математически выверенно планировать как топографию места действия, так и душевные движения героев. Достаточно вспомнить город — спутник Парижа Сержи-Понтуаз в «Друге моей подруги», по прямым улицам которого бродят, неизменно встречаясь на центральной площади, персонажи. Или — новеллу из киносборника «Париж, увиденный...», где именно пространственная организация района площади Звезды втянула скромного продавца в трагикомедию с мнимым трупом и вполне реальным чувством вины.
Но строится не просто здание, а храм Эстетики. Ромер говорит о центральном нефе, приделах и хорах. Таким же религиозным экзальтированным пафосом наполнены последние страницы текста. Самоуничижение Ромера (а говорит он и от лица коллег) кажется даже чрезмерным. В конце концов он не просто ровесник Базена. Он — ветеран критики, создавший еще в 1950 году «Газетт дю синема», на страницах которой впервые выступили и встретились перешедшие затем вслед за Ромером в «Кайе дю синема» Годар, Риветт, Доше, Домарши. Он — крупнейший после Базена теоретик современной Франции, вождь младшего поколения, за которым с легкой руки Пьера Каста закрепилось прозвище «банда Шерера» (преподаватель французской литературы в лицее Жан-Мари Морис Шерер взял псевдоним Ромер, поскольку занятия кинематографом считались предосудительными для молодых людей из хороших семей). Он уже почти десять лет, с 1950 года («Дневник негодяя»), снимает фильмы, перейдя к режиссуре первым из будущих авторов «Кайе».

Тем не менее Ромер посыпает голову пеплом, и нет оснований сомневаться в его искренности. Базен — не просто учитель, он — Учитель, Пророк. Он — обладатель Истины — «сказал все», и его соратникам остается, как апостолам, нести его слово в мир, воплощать его в фильмах и применять к обстоятельствам эволюционирующего кинематографа. То есть строить церковь не просто Эстетики, но Эстетики Базена, что и приличествует делать апостолам.

Метафора «Христос и апостолы» становится еще более зримой, если вспомнить, что в траурном номере «Кайе» о Базене писали двенадцать авторов: Ги Леже, Пьер-Эме Тушар, Жан-Луи Таллене, Жаник Арбуа, Жозеф Рован, Роже Леенхардт, Клод Руа, Александр Астрюк, Клод Верморель, Франсуа Трюффо, Эрик Ромер, Жорж Садуль. Конечно, не все они годятся на роль новых апостолов. Некоторые из них — просто друзья и спутники Базена, а Жорж Садуль принадлежит если не к враждебному, то во всяком случае конкурирующему клану[1]. Тем не менее совпадение примечательно. Примечательно и то, что Трюффо в своем плаче о Базене

[1] Коммунист Садуль на несколько лет порвал отношения с Базеном, поскольку тот предпочитал Голливуд «Мосфильму», а Уайлера и Ланга — Чиаурели и Герасимову.

пишет о нем прежде всего как о «Святом в вельветовой кепке», который «жил в абсолютной чистоте в мире, который сам очищался при соприкосновении с ним».

Весь ряд христианских ассоциаций станет понятен, если вспомнить о той стороне мировоззрения и Базена, и Ромера, и многих из постоянных авторов «Кайе дю синема», которая советскими исследователями если не замалчивалась, то произносилась скороговоркой. Базен был открыто, глубоко религиозен, точнее, он был католиком, и его теория, несводимая к проповеди «онтологического реализма» киноизображения, глубоко мистична. Наверное, не случайно именно католицизм с его предельно чувственным восприятием мира породил самую стройную кинотеорию. «Кино — покрывало Вероники на лике человеческого сострадания», — писал Базен[2]. В статье, посвященной Роберто Росселлини и вызывающе озаглавленной «Гений христианства», Ромер вторил ему: «Будьте атеистом, и камера предложит вам зрелище мира без Бога, где нет другого закона, кроме чистого механицизма причин и следствий... Гений кино заключается в том, чтобы суметь открыть столь тесный союз и вместе с тем столь бесконечную дистанцию между царством тела, его плотью, и царством духа»[3].

По линии католицизма проходил в начале 50-х годов первый из двух расколов в редакции «Кайе дю синема». Редакцию иногда ошибочно воспринимают как монолит, как исключительно детище Базена. На самом деле Базен пришел в «Кайе» сформировавшимся теоретиком и философом кино, уже написавшим свои главные тексты и отдавшимся чисто критической работе. Постоянно выводимый из строя болезнью, он был лишь одним из трех главных редакторов — вместе с Ло Дюка и Дониоль-Валькрозом. А именно они возглавляли так называемую группу «денди-прогрессистов», чьи взгляды были весьма отличны от взглядов Базена: левые атеисты, сторонники кинематографического авангарда Рихтера и Кеннета Энджера. Когда в июне 1951 года, в третьем номере журнала, Базен трактовал «Дневник сельского священника» Брессона как рассказ о Страстях Христовых, последовал резкий, хотя и завуалированный ответ Криса Маркера, воспользовавшегося заданной в следующем номере темой «немецкое кино», чтобы перевернуть доводы Базена: религиозный взгляд на мир не открывает его тайны, а прячет реальность. Маркер назвал «пораженческим христианством» уход от реальности «людей, которые вспоминают о соборах, когда надо воспользоваться правом убежища»[4]. Чуть позже Пьер Каст озаглавил свою статью о «Плате за страх» Клузо «Великий атеистический фильм»: «Я не думаю, что можно свести фильм к некой субъективности или какой-то метафизике; очевидно, что Клузо наконец-то высказал полностью и преднамеренно свой способ охватывать реальность»[5].

Примечательнее всего в этом конфликте то, что и для католиков Базена и Ромера, и для атеистов Маркера и Каста реальность остается краеугольным камнем кинематографа и все они неизменно оценивают фильмы, исходя из «морали взгляда», морали реальности, восходящей к Базену и его «онтологии».

Вторым сюжетом, расколовшим редакцию, было отношение к американскому кинематографу, любить который в послевоенной, находящейся под сильным коммунистическим влиянием Франции было по меньшей мере дурным тоном. И в этом случае апостол Ромер отдалился от своего Учителя. Базен никогда не мог бы написать что-либо подобное фразе Ромера: «Я уверен, что калифорнийское побережье для одаренного и пылкого режиссера не ад, как утверждают некоторые, а земля обетованная, подобно Флоренции в эпоху Кватроченто для живописцев, а Вена XIX века для музыкантов»[6]. В споре об Америке расклад сил был иным, чем в споре о христианстве. «Банде Шерера», пылким американофилам, противостояли все те же «денди-прогрессисты», но Базен пытался как-то примирить противоборствующие тенденции, смягчить «политически некорректный» пыл «школы Ромера», вызывающий слишком много не просто нареканий, но настоящих скандалов в профессиональной среде. Около двух лет он не публиковал пресловутую статью-манифест Трюффо, а в феврале 1955 года выступил со статьей «Как можно быть хичкоко-хоуксовцем?». Базен пытался понять (не разделяя их) аргументы «младотурков», чьи «предпочтения вступают в столкновение с общепринятым мнением»[7].

Конечно, Ромер был прав, когда писал, что без апелляции к базеновской теории сколько-нибудь серьезное исследование кинематографа невозможно. Но правда и то, что после смерти Базена его учение постигла та же участь, что постигает все религиозные учения. Ромер, этот апостол Петр «базенизма», недолго продержался на посту главного редактора «Кайе». Детище Базена очень скоро впало в ересь антиамериканизма, а занявший место Базена в качестве духовного авторитета Мао был несовместим с католической рефлексией. Когда улеглась пыль, «Кайе» как бы вернулся к корням, базеновская терминология насыщает журнальные тексты последних двух десятилетий, но все это уже не то: церковь Эстетики была достроена, и некогда живой голос Базена теперь озвучивают жрецы новой критической ортодоксии. А Эрик Ромер статей больше не пишет и просто снимает замечательные фильмы.

---

[2] Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? Vol. 1. Paris, 1958, p. 54.
[3] Cahiers du cinéma, 1953, N 25.
[4] Cahiers du cinéma, 1951, N 4.
[5] Cahiers du cinéma, 1953, N 23.
[6] Cahiers du cinéma, 1955, N 54.
[7] Cahiers du cinéma, 1955, N 44.

ЭРИК РОМЕР

«Сумма» Андре Базена

Я заранее радовался при мысли об этой статье, не догадываясь, при каких обстоятельствах она увидит свет. Выход первого тома «Что такое кино?» должен был позволить мне не только оплатить колоссальный долг признательности моему учителю и другу, но и привлечь внимание к событию в истории кино, не менее значительному, чем фильм или внедрение новой технологии. Я надеялся даже, что он объяснит или оправдает ту небрежность, с которой, несмотря на укоры самого Базена, мы вели в «Кайе» рубрику, посвященную новым книгам. С появлением каждого нового труда — а в последнее время их вышло немало — я непременно констатировал с горечью, что каким бы умным и честным он ни был, он вкладывал в здание теории кино новый, но практически бесполезный камень, поскольку отсутствовал остов. Приделы и хоры строящейся Эстетики возвышались в витринах книжных лавок, в то время как планы центрального нефа нашли воплощение только на газетной бумаге. Публиковались увражи, которые станут нечитабельными через два-три года, если не стали немедленно, а тот, кто сумел передать нам размышление о кино, столь же завораживающее, как чтение романа, опубликовал только две книги — и то в соавторстве! Какой-нибудь дебютант одаривал нас суммой своих рассуждений, в то время как мысль величайшего современного критика приходилось выпутывать из дребедени газет, журналов и буклетов.

Эта книга должна была стать центральным портиком будущего творчества Андре Базена, творчества не журналиста, пусть образцового, но настоящего писателя. Увы, этот вестибюль мы вынуждены рассматривать теперь как полное собрание сочинений, видеть «сумму» там, где хотелось бы различать обещания на будущее. Мы собирались приветствовать старт, рождение, а приходится чествовать смерть. Но уместно ли говорить о смерти теперь, коль скоро речь идет уже не о человеке, а о творчестве. Я знаю: то, что мы держим в руках, — всего лишь краткий фрагмент того, на что мы надеялись. И все-таки, помимо нашей грусти, наших сожалений, у нас будет хотя бы то утешение, что оставленные Базеном тексты предстают перед нами, благодаря ретроспективному взгляду, более законченными, чем они казались при его жизни. И когда я читаю первый том и гранки второго, во мне рождается уверенность: речь идет не о совокупности набросков, эскизов. Это строение хоть и не увенчано коньком, стоит на крепком фундаменте, на месте не только остов, но и перегородки, и некоторые из них уже давно не нуждаются в совершенствовании.

Этот момент очень важен. Позвольте мне задержаться на нем, прежде чем перейти к самому содержанию творчества. Несмотря на внешний вид, мы имеем дело не со сборником. Конечно, совершался отбор, но целое выглядит так, как будто отдельные избранные статьи, чаще всего не подвергшиеся редактуре, были написаны ввиду этого отбора. Ничто здесь не носит следов случайностей журналистского ремесла, которое Базен, тем не менее, практиковал со всем известным пылом и ощущением своевременности. Эти тексты, порожденные конкретными обстоятельствами, одновременно были частью методически развивающегося плана, который теперь предстал перед нами. И никакого сомнения нет в том, что речь идет действительно об априори составленном плане, а не о последующей аранжировке. Логический порядок, обретенный здесь, не обязательно соответствует хронологическому, но, тем не менее, важно, что помещенный первым текст «Онтология фотографического образа» — один из самых старых. Базен предлагает нам не серию последовательных приближений к одному и тому же сюжету, но каждый раз окончательные решения каждый раз новой проблемы. По меньшей мере внутри каждого раздела ему было важно полностью решить одну проблему, прежде чем перейти к следующей.

Именно этот научный аспект его творчества я хотел бы высветить в первую очередь, не принижая художественного аспекта, к которому я еще вернусь. Можно вспомнить одновременно о примере естественных наук, которые он часто призывал себе на помощь, и о математическом методе. Каждая статья в отдельности и их совокупность обладают точностью настоящего научного опыта. Конечно, все творчество Базена вращается вокруг одной идеи — идеи утверждения кинематографической «объективности», но примерно так же и вся геометрия вращается вокруг свойств прямой линии.

Речь идет здесь не о принципе ведения боя, не о «дада», пережевываемом в тысяче различных обличий, но действительно о фундаментальной гипотезе, которую многочисленные проверки, проведенные автором, понуждают нас рассматривать как настоящую аксиому. Постоянные, имплицитные или эксплицитные отсылки к ней, вместо того чтобы порождать монотонность, гарантируют, напротив, разнообразие творчества. Это конструкция в том же смысле, что и конструкция Эвклида. Больше всего я восхищаюсь у Базена тем, что каждая его новая статья служит не для того, чтобы дополнить, уточнить полувыраженную где-то в другом месте мысль и даже не для того, чтобы просто продемонстрировать более убедительные примеры. Она прибавляет что-то новое, она чаще всего создает новый раздел размышлений, о существовании которого мы и не подозревали. Она дает жизнь настоящим критическим «сущностям», так же как математик дает жизнь фигурам или теоремам. Сколько новых категорий открылось благодаря ему нашим изысканиям, начиная с категории онтологии (я говорю не о термине, а о концепте), которую совершенно игнорировали теоретики до 1940 года.

Если Базен не повторяется, он тем более не противоречит сам себе. Конечно, ему случалось изменять некоторые свои частные суждения по поводу того или иного фильма. В таком случае он делал это с удовольствием, не украдкой, а с блеском, соблюдая правила честности, которую я не осмеливаюсь слишком превозносить из страха приуменьшить иные его достоинства. Действительно, если Базену нравится приносить повинную, эту щепетильность следует записать в актив не столько его характера, сколько основательности его системы. Дело в том, что для него, как для ученого, существуют объективные истина и ошибка, а он сам — отнюдь не доктринер или импрессионист. Если он может сказать «я ошибся», то потому, что ошибался очень редко. Тексты, предложенные нам, он совершенно не ретушировал в том, что касается сути, и, тем не менее, нам будет трудно найти там малейшее противоречие, так же как не найти противоречий в книгах Эвклида. Утвердившегося в истине с первых же мгновений — или, если вам так угодно, в самой плодотворной гипотезе, как говорит современная наука, — исследование различных ветвей, произраставших на древе его изначальной рефлексии, никогда не побуждало к раскаянию в ней.

Конечно, дедуктивный метод опасен. Я знаю, что можно возразить: если Базен никогда не подвергался риску опровержения своих теорий, то потому, что он придумал кино в применении к возможности их проверить. Конечно, по поводу того или иного фильма он предложил нам слишком соблазнительные конструкции, чтобы быть приложимыми к его реальности. Настолько соблазнительные, что мы не могли бы отнестись к ним со всей строгостью, восхищенные внутренним совершенством критического здания. Но я говорю в данный момент об ученом, а не о художнике, даже если истинно то, что только с его появлением кинокритика достигла такого же «литературного» совершенства, как и критика других видов искусства. Чествовать Базена таким образом означает возносить ему хвалу гораздо меньшую, чем он заслуживает. Да, метод чреват опасностями, но свежее перечитывание его текстов убедило меня, если я не был еще полностью в этом убежден, что он непрестанно соприкасался с опасностями, но в решающий момент всегда избегал их. Можно не соглашаться с Базеном, когда он судит тот или иной фильм. Никто не может похвастаться тем, что полностью абстрагировался от собственного вкуса: он, прямая противоположность сухого теоретика, никогда не скрывал свой вкус, так же как не прятал в тень свои философские или политические убеждения. Он обладает тем редким свойством, что ведущие принципы его суждения никогда не должны были любой ценой соответствовать идеям, рожденным в какой-нибудь иной эстетической области; он извлекал их всегда из собственного размышления о кино. В этом сила и постоянство его умозаключений. Так, например, он всегда тщательно различал подлинный реализм и доктрину. Если он защищает, предположим, Уайлера против Форда, то не потому, что принимает на свой счет боевой клич Роже Леенхардта[8], а для того, чтобы углубить свое знание кинематографического языка. Его исследование о «янсенисте мизансцены» ничуть не потеряло ни своей ценности, ни своей актуальности: это произведение историка, а не манифест. Перед лицом врожденной ясности Базена все прочее — лишь полемика, включая, конечно, статьи и книги всех нас, его современников и последователей, но и великие предвоенные теории (включая теории Балаша), слишком озабоченные сочинением новой поэтики Аристотеля, чтобы суметь подняться до элементарных очевидностей.

---

[8] Имеется в виду статья Р.Леенхардта «Долой Форда, да здравствует Уайлер», появившаяся в 1948 году в журнале «L'Ecran français».

И потом, разве индуктивный подход не подвергается еще большим опасностям? Индуцировать закон примера означает делать в области искусства или истории безрассудный выбор на будущее. Это означает определять кино только на основе того, чем оно было, отвергать, например, звук или цвет под тем предлогом, что в течение некоторого времени кино было немым или черно-белым. До Базена кинотеория сумела выбрать в качестве модели только экспериментальные науки, и, не в силах достигнуть их точности, оставалась эмпирической. Она констатировала существование некоторых феноменов — главным образом, языковые приемы, крупный план, монтаж — не в состоянии объяснить их причину. Базен вводит новое, *метафизическое* (мы можем использовать это слово, поскольку он использовал его сам, при этом не принимая позу философа) или, если вам так угодно, *феноменологическое* измерение. По его собственным словам, влияние Сартра[9] было определяющим для его карьеры: восхитимся же той независимостью, которую ученик смог впоследствии обрести по отношению к учителю.

Одно из доказательств совершенства этой (критической) конструкции — то, как счастливо Базен сумел сформулировать базовые аксиомы. В одной фразе содержится все, и она позволит все сказать в дальнейшем. Она содержит в себе определение кино так же, как определение прямой содержит в зародыше определения плана и пространства. Несомненно, что невозможно пойти дальше в «понимании», но расширение концепта отныне будет казаться нам бесконечным: «...кино, — читаем мы, — предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временно́м измерении». Этой маленькой, скромной фразой Базен совершает в области кинотеории свою коперниковскую революцию. До него акцент делался, напротив, на субъективности «седьмого искусства». Ход мысли был, в общем, следующим: «Искусство ли кино? Искусство означает интерпретацию: соберем же доказательства неверности, высветим следы вмешательства художника». Полезный, необходимый этап рассуждений, но он долго скрывал от нас *сущность* искусства, оригинальность которого мы не признавали до такой степени, что хотели видеть в нем сходство с иными. Для Базена имеет значение не то, в чем кино похоже на живопись, а то, в чем оно отличается от нее; как и фотография, кино — дитя механики: «Впервые складывается такое положение, когда между предметом и его изображением не стоит ничего, кроме другого предмета. Впервые образ внешнего мира создается автоматически, без творческого вмешательства человека. Все искусства основываются на присутствии человека. Только в фотографии мы можем наслаждаться его отсутствием».

Все знают, как за последние тринадцать лет подтвердилась исключительная плодотворность этого исходного суждения. В таком свете все окрашивается в новые цвета, и являются неведомые ранее области исследования. Следующие главы — отнюдь не парафраз первой, и не вариации на общую тему, и даже не частные приложения всеобщего закона. Как путешественник-исследователь, Базен занимается настоящими поисковыми работами внутри *сущности* кино. Он владеет нитью, которая проведет его по лабиринту, но он не знает заранее о тех богатствах, которые ожидают его и которые мы откроем с тем же восторгом, что и он. Я позаимствую из последующих глав несколько фраз, способных дать почувствовать одновременно целостность и крайнее разнообразие его речи:

«Таким образом, изобретение кинематографа направлялось тем же мифом, который подспудно определял все остальные разновидности механического воспроизведения реальности, увидевшие свет в XIX веке, — от фотографии до фонографа. Это — миф интегрального реализма, воссоздающего мир и дающего такой образ, который неподвластен ни свободной интерпретации артиста, ни необратимому ходу времени. Если кинематограф при своем рождении не обладал всеми атрибутами тотального кино, то лишь потому, что феи, стоявшие у его колыбели и стремившиеся наделить его всеми дарами, были недостаточно сильны в техническом отношении».

«Фантастическое в кино существует только с позволения реализма фотографического образа. Это он навязывает нам присутствие неправдоподобного, вводит его во вселенную видимых вещей».

«Современный мир умудряется экономить на войнах, используя их дважды: и для истории, и для кино, подобно тому как не очень добросовестный продюсер снимает два фильма в одних и

[9] А также влияние Мальро. У него Базен заимствует метод в меньшей степени, чем некоторые идеи. Но в той мере, в какой справедливо знаменитая статья в «Верве» подводит итог всей предшествующей критической рефлексии. Исследование «онтологии фотографического образа», скорее, антитеза, чем аналог этой статьи. Начинается новый диалектический век теории кино.

тех же декорациях. В данном случае мир прав. Война, с ее горами трупов, огромными разрушениями, переселением бесчисленных толп, концлагерями и атомными бомбами, оставляет далеко позади воображение всякого, кто захотел бы все это воспроизвести еще раз».

«В этом чудо научно-популярного фильма, его неисчерпаемый парадокс. В крайней точке корыстного, утилитарного поиска, в абсолютном запрете на эстетические намерения как таковые развивается сверх того кинематографическая красота как естественная благодать... Только камера знала заветное слово, открывающее двери этой вселенной, где высшая красота отождествляется одновременно с природой и со случаем: то есть со всем тем, что некая традиционная эстетика считала несовместимым с искусством».

«Измененный кинематографом, отверделый, как будто уже превращенный в ископаемое костлявой белизной ортохроматики, восходит к нам мир более реальный, чем мы сами, и тем не менее фантастический. Пруст обретал воздаяние обретенного времени в невыразимой радости самопоглощения в воспоминаниях. Здесь, напротив, эстетическая радость рождается из разрывания (или: щемящей тоски, страдания — другие значения слова déchirement. — *М.Т.*), поскольку эти «воспоминания» не принадлежат нам. Они реализуют парадокс объективного прошлого, внешнего по отношению к нашему сознанию».

«Показ реальной смерти также является непристойностью, но уже не моральной, а метафизической. Дважды не умирают. С этой точки зрения, фотография не обладает возможностями фильма: она может показать агонизирующего человека, либо труп, но не переход от жизни к смерти».

Эти несколько цитат показывают, как Базен приходит к открытию для нас целого мира новых отношений между произведением искусства и природой. Кино ликвидирует традиционную дистанцию между реальностью и ее репрезентацией. Модель интегрирована в произведение, таким образом, она и есть произведение. Мы оцениваем ее одновременно с ним и наоборот. Если «Мир тишины» дает нам возможность любоваться подводными глубинами, то именно у них он заимствует не только собственную красоту, но и свою ценность как произведения искусства.

Бывает даже, что модель обладает меньшим коэффициентом реальности, чем воспроизводящий ее фильм. Эти предельные случаи — «Миф Сталина», «Пародия и фальшивка, или ничто за усы (Гитлер и Чарли)» — привлекали его особое внимание. И в этом Базен неподражаем. Это серьезнейший из серьезных критиков умел при случае демонстрировать остроумие и фантазию, которые ни в чем не вредили глубине его выводов. Кроме того, юмором Базена можно восхищаться не только в такие моменты. По правде говоря, его юмор вездесущ, он даже не столько в некоторых словцах или бутадах («Кон-Тики» — прекраснейший фильм, но он не существует»), сколько в самом восприятии проблем. Это в меньшей степени стилистическая манера, чем образ мысли. Истинная природа кино противоречива. Проникнуть в храм можно только через врата парадокса, а значит, и юмора. Этот юмор — дополнительный знак уважения.

«С другой стороны, — читаем мы в заключении первой главы, — кино — это язык». Если Базен и извлек из небытия онтологическую рефлексию о кино, он не первый грамматик этого искусства. Само понятие языка появилось в 1918-м из-под пера Виктора Перро или Канудо. Именно о проблемах выражения рассуждали в первую очередь Деллюк, Эйзенштейн, Пудовкин, Арнхейм, Мальро, и может показаться, что по этому поводу немногое можно прибавить. Но изучение синтаксиса осуществлялось только в ущерб изучению отношений, которые искусство кино поддерживает с реальностью. В силу открытий, которые он совершил в этой последней области, Базен сумел придать исследованиям языка совершенно новое направление. Так, в статье «Монтаж запрещен», в исследовании, посвященном «Красному шару» и анималистическим фильмам, он изучает метод не только в ракурсе отношений изображений между собой, но и с точки зрения их отношений с реальностью: что позволено в игровом фильме, не позволено в документальном. Синтаксические правила варьируются в зависимости от их приложения. Они теряют свой абсолютный характер.

Кроме того, язык эволюционирует. Излишне подчеркивать, что сам Базен обязан большей частью своей известности тому, что он предстал как поборник новой эстетики «глубины кадра». А это, как я уже отмечал, чувствительно искажает истину. Андре Базена нельзя унизить до ранга адвоката какого-то дела, даже самого справедливого. Эволюция языка для него такой же неоспоримый факт, как, например, величие документального жанра. Совершенно беспристрастно он констатирует и то и другое. Вот почему, подчеркнем еще раз, его исследование об Уайлере

всегда останется ценным, исследование, которое я не осмеливался перечитывать без определенных опасений. Конечно, эволюцию кинематографического стиля с 1940 года нельзя объяснить только глубиной кадра, только любовью к неподвижным планам. Но вернемся к истокам, то есть к тексту. Не будем приписывать Базену то, чего он никогда не говорил. Отметим, что все поправки, которые другие якобы вносили в его теорию, уже сформулированы им самим, что пресловутая глубина всегда рассматривалась только как признак определенного движения к объективности, которое совершенно не было опровергнуто ни более поздними произведениями, ни новыми технологиями, начиная с широкого экрана. Предпоследняя глава «Эволюция киноязыка», сплавленная из трех статей, способна удовлетворить самых требовательных, настолько это шестнадцатистраничное изложение одновременно густое и нюансированное. Обычно превозносят аналитический талант Базена. Я думаю, что нескоро придет кто-то другой, кто сможет предложить нам столь ясное, столь соблазнительное, столь неуязвимое синтетическое видение. Свидетельство — эти несколько строк, взятые из заключения: «Традиция Штрогейма — Мурнау, почти полностью забытая с 1930 по 1940 год, подхвачена более или менее сознательно современным киноискусством. Но оно не только продолжает эту традицию, оно открывает в ней секрет реалистического обновления рассказа; он получает возможность обрести реальное время, реальную длительность события, которую классическая раскадровка подменяла мысленным и абстрактным временем. Не отменяя завоеваний монтажа, оно придает им относительную ценность и смысл. Ибо только по отношению к возросшему реализму образа становится возможным дополнительное абстрагирование. Стилистический репертуар такого режиссера, как Хичкок, например, простирается от грубой силы документа до двойных экспозиций и сверхкрупных планов. Но крупные планы у Хичкока — совсем не то, что крупные планы в «Вероломстве» Сесиля Б. Де Милля. Они — только одна из многих стилистических фигур».

На эти размышления меня вдохновила лишь малая часть творчества Базена. Конечно, именно с нее, потому что он так хотел, надо приступать к его творчеству, но как я смог убедиться, второй том, находящийся сейчас в печати, посвященный отношениям кино с другими искусствами, ни в чем не уступает первому как по значимости каждой главы, так и по монолитности целого. Сначала я собирался представить творчество Базена в целом, но, как бы хорошо ни был я с ним знаком, я быстро отказался от мысли о том, чтобы за столь короткий срок успешно довести до конца такое предприятие. Дело совсем не в том, что его творчество столь разнообразно, что трудно найти связующую нить, а скорее в том, что связи между различными его частями столь крепки, столь необходимы, что существует опасность подменить их более слабыми и случайными, выделяя основные линии. Да простят меня за то, что мое резюме окрашено субъективностью, если я предлагаю некую интерпретацию в ущерб другим, столь же законным. Я хотел бы главным образом продемонстрировать, что этот ум, в удивительных способностях которого к анализу никто не сомневается, обладал, как я уже отметил, не менее удивительным даром синтеза. Мой польский собрат Ежи Плажевский сожалеет, что Базен не смог дать нам свою «Сумму». Мы тоже сожалели об этом, и это сожаление делало наш траур еще более безутешным. Но есть хотя бы одно утешение нашему горю: мы получили эту «Сумму» благодаря простому сложению различных частей творчества, столь же гомогенных, столь же неопровержимых, как математические данности. Не думаю, что знаменитые труды Эйзенштейна, Балаша, Арнхейма могут соперничать с ней в строгости и целостности.

Как и о проблемах языка, до Базена часто заходила речь о взаимоотношениях кино с другими искусствами, но их подлинная природа не была точно определена, поскольку, как и в предыдущем случае, проблема ставилась задом наперед. Все исходили из некоей концепции искусства, в которую хотели включить кино, даже стараясь выделить некоторые его характеристики, конечно, специфические, но второстепенные. Базен, напротив, отметает все принятые идеи, он предлагает радикальную перемену перспективы. Доказательство плодотворности этой новой точки зрения — то, что она освещает не только киноискусство, но, рикошетом, и иные искусства. Базен с присущей ему скромностью не претендует на то, чтобы покушаться на чужую область, но повороты его исследований приоткрывают нам, как бы помимо воли автора, ценные замечания об эволюции романа, театра, живописи. Нет, он вовсе не хвалится своей культурой, не прибегает к несостоятельному суждению по аналогии: неоспоримо, что если знание других искусств могло и может пролить необходимый свет на природу кино, то не менее справедливо и обратное, что столь глубокое, как у Базена, исследование, даже замкнутое в рамках узкой специализации, не

может совершаться, не провоцируя открытия о природе и будущем искусства в целом. Несколько цитат, подобранных случайно, избавят меня от более развернутого комментария.

«Успех и действенность искусства Муне-Сюлли определялись, несомненно, его талантом, но поддерживались сочувственным согласием публики. Это был феномен «священного монстра», почти полностью перенесенный в наши дни в кино. Утверждение, что приемные конкурсы в консерваторию не выявляют больше трагиков, вовсе не означает, что в наши дни Сара Бернар не могла бы родиться; просто ее данные больше не соответствуют эпохе. Точно так же Вольтер из сил выбивался, совершая плагиаты у трагедии XVII века: он думал, что умер один лишь Расин, а в действительности умерла сама трагедия».

«Рама картины составляет зону пространственной дезориентации. Пространству природы и нашему активному опыту, очерчивающему ее внешние границы, рама противопоставляет пространство, ориентированное внутрь, созерцательное и открытое только внутрь картины...»

«Мистерия Пикассо» открывает не уже известную длительность творчества, но то, что эта длительность может дополнять само творчество... Это временное измерение живописи всегда направлялось скрытым образом, в частности, в альбомах эскизов, в «этюдах» и в графических «стадиях». Но оно обернулось более требовательной виртуальностью в современной живописи. Когда Матисс несколько раз писал «Румынскую блузу», разве он не просто развертывал в пространстве, то есть в предполагаемом времени, как в карточной игре, свою творческую изобретательность?»

Не менее оригинальный вклад, сделанный Базеном, — развенчание на страницах этой книги «специфических» характеристик, при помощи которых до него якобы определяли кино. Он защищает любимое искусство, но не приписывает ему несуществующие достоинства, отказываясь соблазниться поверхностной оригинальностью, чтобы лучше различить оригинальность истинную. Он не пытался обойти самые опасные проблемы, которым мы, критики, обычно даем лишь фрагментарное решение, пригодное только в конкретных обстоятельствах, за отсутствием ответа-ключа. Ответ, который я лично отчаялся найти, встречается в главе, посвященной «защите «нечистого» кино». Известно, что Андре Базен всегда придавал огромное значение проблеме экранизации. Первостепенно важно для него отстаивать невиновность, даже если само кино накапливает все доказательства собственной виновности. Важно то, что кино всегда остается самим собой, даже когда заимствует на стороне; что это заимствование не оказывается неоспоримым доказательством стерильности, зависимости. Можно считать, что данный им здесь ответ составляет «материнскую идею» второго тома так же, как фотографическая объективность — первого. И, по правде говоря, они — сестры, поскольку основываются на признании тесных связей этого искусства с реальностью. В кино, в общем, случайность носит обязательный характер.

«...нас не должна вводить в заблуждение аналогия с другими искусствами, особенно с теми, чья эволюция была направлена на индивидуальное восприятие, что привело к почти полной независимости от широкого потребителя... Кинематограф не может существовать без минимальной и непосредственной аудитории. Даже тогда, когда кинематографист бросает вызов вкусам публики, его дерзость оправдана лишь постольку, поскольку можно полагать, что ошибается именно зритель в оценке того, что ему должно было бы понравиться и что ему впоследствии полюбится. Единственное возможное сравнение, которое я могу привести, — это сравнение с архитектурой, ибо дом имеет смысл только тогда, когда в нем можно жить. Кинематограф тоже искусство функциональное. Если обратиться к другим определениям, то о кинематографе следовало бы сказать, что его бытие предопределяет его сущность. Из этого бытия и должна исходить критика даже в своих самых рискованных экстраполяциях».

Мне доставляет удовольствие переписывать эти — и все прочие, процитированные мной, — фразы собственноручно. Такие формулы бесчисленны, и сверкают они не тщетными орнаментами, а плотностью своей материи. Новые доказательства редкого дара синтеза, лишний раз упомянуть который я не считаю излишним. Они свидетельствуют и о не менее уверенном писательском даре. Конечно, никто и никогда не сможет говорить о кино, не вдохновляясь работами Базена, но я думаю, что будет не столько наглостью, сколько безрассудством предпринять сколько-нибудь серьезное исследование, не процитировав хоть что-то из его фраз.

Вот мы и переходим к стилю. Он отражает мысль и обладает теми же качествами. Но и эта похвала кажется мне скудной. Конечно, Базен не пурист: у него, журналиста, теоретика новейшего искусства, нет никаких предрассудков к неологизмам в словаре и синтаксисе. Конечно, он хочет,

прежде всего, убедить, не замолчать ни один этап своих опытов, не пропустить ни один шарнир в рассуждениях: «ибо», «как и», «итак», «вот почему» возникают в необходимый момент, и не может быть и речи о том, чтобы убрать их. И тем не менее никакой сухости, никакой тяжеловесности, никакого педантизма. Если помнить о величии его слов, технические термины философии, право же, покажутся очень редкими. Если проскользнет крохотный научный термин, через несколько строк мы встретим знакомое, но не расхлябанное выражение, его юмористический противовес. Начинает он медленно и сдержанно. Базен, который (насколько я могу судить, так как часто видел его за работой) писал быстро и почти без правки, любил отпустить свое перо на волю. И потом, внезапно — находка, восхитительная формула, которая, вместо того чтоб удовлетворить его, порождает вторую, потом третью и иногда целый каскад плотных, ярких, взрывных и, тем не менее, скромных максим.

Здесь мне снова приходится выбирать. Среди всех украшений, если там есть украшения, его стиля живейшее восхищение, не свободное от настоящей зависти, вызвали у меня его сравнения. Идет ли речь действительно о стилистических эффектах? Нет, их, конечно, нельзя рассматривать как простой орнамент, ибо никогда еще метафоры не были менее беспричинными. Они нужны, чтобы поддержать опыт, и им никогда не стыдно за свое дидактическое происхождение. Вначале они появляются как бы с опаской. В главе, посвященной Уайлеру, Базен просит простить его за то, что в поисках аргументов он обратится к минералогии. В других местах они являются не со столь научной выправкой, даже если их содержание почти всегда заимствовано из любимой науки автора, естественной истории: зоологии, ботаники или геологии. Но разве не поступали так же древние дидактические поэты, начиная с автора «De natura rerum»? Уверенные как в этом примере, так и в примере «Человеческой комедии», мы можем без страха ответить «да» на наш вопрос. Эти сравнения одновременно укрепляют нашу убежденность и придают дополнительную прелесть чтению. Я нахожу их более поэтическими и более убедительными, чем столь расхваленные сравнения Альбера Тибоде. Их красота поражает наверняка (редкая вещь в современной литературе, драгоценная своими темпераментом и необходимостью, поскольку любая хорошая метафора покоится на идее финальности, в которую наш век совсем не верит) связями между естественным миром и миром кинематографического искусства, о которых она позволяет догадаться; она косвенно выражает примат мира результатов над миром причин, в котором был убежден Базен. О чем свидетельствует удивительная «вводка», которую он написал к интервью с Орсоном Уэллсом и которая выходит на простор бальзаковской фантастики. Что процитировать из тысячи драгоценностей? Только одну, поскольку мне не хватает места, за ее редкостную плотность и безупречную адекватность метафоры и объекта исследования.

«Они[10] оставлены за их полную индифферентность и положение абсолютных «посторонних», как песчинка, которая выводит из строя механизм. Если произвольность их выбора похожа на абстрактность, то тогда это абстрактность целого концерта; она перечеркивает изображение, дабы разоблачить его прозрачность, как алмазная пыль».

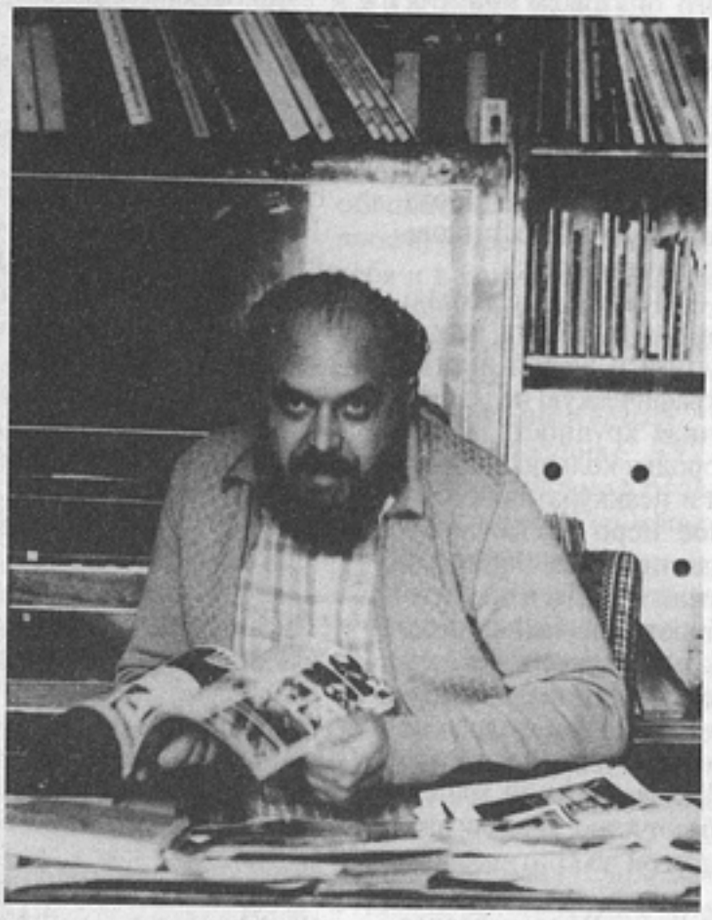
Я только что перечитал Базена и испытал от чтения одновременно с экзальтацией, лишь слабый отблеск которой я сумел передать, не менее сильное отчаяние. Он сказал все, а мы пришли слишком поздно. Мы, люди из «Кайе», почти ежедневно беседовавшие с ним, считали для себя необязательным возвращаться к его текстам, и, может быть, в противном случае мы не осмелились бы повторять от своего лица то, что он сказал раз и навсегда, а то и противоречить ему, забывая, что он заранее дал ответы на наши возражения. И кроме того, мы все устремились по незначительным тропам полемики и украшательства, взвалив на него одного заботу задать великий вопрос «Что такое кино?» и ответить на него. Теперь нам выпал тяжелый долг продолжать его дело: мы не ослабеем на этом пути, хотя и уверены, что он продвинул бы свое дело гораздо дальше, чем это сможем сделать мы. Если бы кино не эволюционировало, быть может, у нас нашлись бы силы отказаться от этого. Только сюрпризы, которые готовит будущее, внушают нам надежду, что мы будем если не преемниками, то хотя бы не слишком недостойными учениками Андре Базена.

Перевод с французского и примечания М.Трофименкова

[10] Речь идет о «стилизованных» шумах Брессона.

ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА

ЗЕРКАЛО ДЛЯ ГЕРОЯ



Согласитесь, «Не для печати» — странное название для книги. В чем-то отчаянно самоуничтожающее и по старинке пафосное, по-модному немного парадоксальное. Очевидная бесперспективность издания в масштабах нынешнего книгопроизводства не скрывается с шиком. Бесперспективность и малый тираж (тысяча экземпляров) означают особую, анахроническую душевность, пресловутый шарм бедняка.

Книга с героем. О герое. И для героя, хотя он и не увидит ее.

Человек-событие — Виктор Демин. Крупный в прямом и переносном смысле. «Стройный чернобровый красавец с лицом положительного героя фильмов 50-х годов», придя во ВГИК, он был именно таким. Потом он стал «великим толстяком». В воспоминаниях его часто называют Моцартом. Талант был его организмом. Душой, умом, сердцем.

Человек-оркестр. Критик, писатель, сценарист, актер, редактор, общественный деятель. Не дилетант, а всегда большой герой.

Человек-застолье. Тамада, но не обыкновенный велеречивый пустобрех. Душа компании, но не нараспашку. Краснобай, гостеприимец. Но принципиал. С ним время между перерывами блюд тянулось сказочно незаметно. С ним хотелось пить и закусывать. Дар талантливого пьянства, к счастью, дан далеко не каждому.

Человек-текст. «А хотелось-то ему одного — писать. Писал он легко и охотно, по-моему, мог единолично создать целый номер журнала». Потребность бесконечно выражать себя могла казаться болезненной. Но это выражение было столь великолепно, что его цена всегда отодвигалась на второй план. О цене вспоминали потом. Окончательно о ней вспомнили после смерти.

Моцарт был достоин самого себя. Поэтому «самобытие», «оркестр», «застолье» равняется «тексту». След на книжной полке не запылился благодаря следу человеческому. Банальность фраз, воспоминаний здесь, увы, неизбежна, логична. Парадоксы болезненны для памяти, как-то непроизвольно выходит гладкость.

Лакированную гладкость жанра воспоминаний разбили неакадемичным монтажом книги. Стремление избавиться от скуки академических мемуаров закономерно. Издалека рассчитанный акцент на художественность, а не на документальность. Небанальность героя, противоречивость диктуют неординарность, снятие пафоса. Но жанр воспоминаний берет свое. Слово, сказанное после смерти человека, приговаривает к банальности. «Жаль, что его нет», «никто не заменит», «навсегда уходят лучшие из нас» — слова искренние. Но частота их произнесения покрыла их опять-таки, увы, привычными поверхностными одночтениями. Бежать от них, пожалуй, невозможно, не оскорбляя привычные нормы лирических воспоминаний.

Человек-мистификатор. Придумывавший имена, фамилии, фильмы, пускавший мис-

«НЕ ДЛЯ ПЕЧАТИ. О ДЕМИНЕ ВСПОМИНАЮТ... ДЕМИН ПИСАЛ...». М., 1996.

тификацию в печать. «Никто не заметит». Не замечали... Стоит спросить, а зачем, о бессовестный Моцарт? А он хотел, чтобы поймали за руку. Желание хорошей интриги. «Фонтанирование». Нежелание поверхностности, пустячности. Любовь к легкости хорошей провокации. Чаще всего она была понятна только ему.

Человек-фольклор. Колоритность его персоны понятна любому, кто хоть раз видел его на фотографии. Раблезианец, поклонник Бахуса. К счастью, не идол, не памятник, а человек. Феллиниевская полнота, широта недостатков. Осознание данных «недостатков» как неотъемлемой части самого себя.

Любимый писатель — Чехов. И не только потому, что А.П. родом из Таганрога, как и «раблезианец», хотя Демин и любил иногда понажимать на эту географическую педальку. Тонкость Чехова и сочная крупность, мощь Демина. Аккуратная бородка колышком А.П. и окладистая, а иногда и неаккуратная борода Демина. Вдумчивое перо элегантного классика и стрекочущая печатная машинка. Видимое отсутствие интриги у А.П. и жизненная и очевидная потребность интрижной игры Демина. «Они сошлись...». Не хрестоматийно, не «ведчески». Скорее, страстно, потаенно. Безусловно, лично. Размеры персон здесь не в счет, как не в счет масштабность и мировое значение. Озвучание Чехова на свой манер, личностно, увлеченно, безотчетно. Имел право, как, возможно, никто другой из критического племени.

Человек-воспоминание. «Вспоминается весело». «Как молоды мы были». Как о «человеке-событии» о Демине легко вспоминать. Было что вспомнить. Но не только поэтому. Жанр его натуры предполагает додумки, дорисовки, домысливания, а возможно, и мемуарные мистификации. Краски различных авторов (их в книге пятьдесят) подчас противоречат друг другу. Один пишет, что это было так, а другой утверждает — иначе. Правдивость не обещалась, да и важна ли она? Правдивость мемуаров часто угнетающа. Эффект правдивости архиакадемичен. Концептуальность неакадемичности книги взращивает и питает мистификации авторов.

Человек-памятник. Но не бронзовый, не застывший в высоте недостижимого величия. Памятник трудной, противоречивой эпохи. Умевший стоять за себя и свою позицию. До конца отстаивавший свое мнение, принципиальный. Все равно вынужденный выстаивать, мистифицировать. Беспартийный, сказавший «нет». Жесткий полный человек.

Человек-поколение. Лучший кинокритик 60—70-х. «Задолго до 1985-го расшатывающий режим». «Рубил правду-матку». Отдающий жизнь ради... Пишут, что если б не перестройка, его бы сгнобили. Сейчас, в 1996 году это трудно понять. Трудно оценить ощущения по части идеологии прежних поколений. Реставрация совсем недавней эпохи практически искусственна. Можно только доверять и помнить.

Человек-человек. «Он оставался просто Витей...» И остался. Он был: поколением, критиком, деятелем, ученым, литератором, актером, редактором. Остался просто Витей. Избегайте банальностей! — просто Витей. Своей лучшей правдой. Своей раблезианской сутью. Русский, беспартийный, он родился в 1937 году в Таганроге. Отец и мать — инженеры. ВГИК, сценарный факультет, киноведческая группа. Нехотя занимался физкультурой. Был удивительно начитан. По воспоминаниям, справедлив и принципиален. Прошел путь от простого редактора до старшего научного (опять-таки) сотрудника и опять-таки (только уже главного) редактора. Очень много и плодотворно писал. Скоропостижно скончался 19 июня 1993 года.

Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними. И наши герои меняются вместе с нами. Память, пожалуй, единственное, что способно нас соединить. Чем дольше она живет, тем дольше тянется жизнь наших героев. Опять банальность, но, похоже, сейчас она совершенно неизбежна. Жизнь Виктора Демина растянулась. Не зря, заслуженно, любовно. Вопреки смерти. Или благодаря ей.

Эта книга — зеркало. Хотя наверняка Демин не любил зеркала. Разноформатное, конечно, не такое, какое хотелось бы. Зеркало для ее героя. Для ее авторов. Для ее читателей. Чтобы заглянули, чтобы не забыли, чтобы помнили. Ведь не столь важно ощущать себя героем, сколько быть и остаться им. Чтобы тебя вспомнили как героя своего времени, героя своего призвания. Лирика здесь бесконечна, ибо она естественный и единственный исход воспоминаний о жизни человека.

«Хранить вечно» — без монументальности архива. Без гранита и бронзы. С любовью в сердце и с неотвратимой банальностью этой простой любви.

«Не для печати» — в печать. Чтобы заглянули, чтобы не забыли, чтобы помнили. Не стоит бояться простых слов, они правдивее придуманных скандалов и парадоксов. Пусть они покажутся слишком расхожими... Но где-то там, наверху, знают, что это не так. В конце-то концов, этого достаточно. Нам здесь важен пока лишь такой вот простой узелок. На память.

От редакции. Приносим благодарность составителю и редактору этой книги Т.Е.Запасник, которая в буквальном смысле слова совершила подвиг, делая ее на чистом энтузиазме.

ФРЕД ЦИННЕМАН

Из режиссерского архива

Фред Циннеман — видный американский режиссер, обладатель четырех «Оскаров», профи, уверенно чувствовавший себя и в криминальной истории («Убийца-белоручка», 1941), и в социальной драме («Седьмой крест», 1944; «Мужчины», 1950; «Отныне и во веки веков», 1953, «Оскар»; «Джулия», 1977), и в вестерне («Ровно в полдень», 1952), и в мюзикле («Оклахома!», 1955), и в экранизации исторической костюмной пьесы («Человек на все времена», 1960, «Оскар»). Уверенности на площадке прибавляли режиссеру, по его собственному признанию, и выдающиеся артисты, с которыми Циннеман имел счастье работать, среди них — Треси и Брандо, Одри Хепбёрн и Ланкастер, Скофилд и Куин, Джейн Фонда, Ванесса Редгрейв, Грегори Пек, Шон Коннери... С другой стороны, снимавшиеся у него вспоминают, что Циннеман всегда приходил на площадку абсолютно готовым к съемке, точно зная, что и как будут делать он и все его помощники и сколько времени на это потребуется. Впрочем, в этом он мало чем отличался от других голливудских мэтров. Публикуемые нами фрагменты режиссерских сценариев Циннемана к фильмам «Сети» (совместно с П.Стрендом и Э.Гомесом Мурьелем, 1934) — о жизни рыбаков — и «Ровно в полдень» кажутся нам типичным, а потому любопытным примером режиссерского «ноу хау».

Публикуется по: Sight and Sound. Dossier. 1996. (Специальный выпуск, посвященный Фреду Циннеману.)

«СЕТИ»

Крупный план. Мужчины, вытаскивающие весла на берег, машут и кричат приближающимся.
С-41. Лодка. Средний план. Камера довольно высоко. *Затем они бегут обратно к лодке (уходят из кадра).*
N.B. Этот кадр включает **корму** лодки, оставляя свободное пространство на переднем плане в левой части кадра.

Камера ближе и ниже!
Рис.: лодка у берега
Снимать поверх в лодку.
Несколько человек с кормы спрыгивают в воду, доходящую им до пояса, другие тем временем заканчивают убирать весла. Покрикивают друг на друга (указывая, что надо делать), а также что-то кричат людям, приближающимся к ним по берегу.

Отдаленный шум толпы. Крики рыбаков: «Mucho rabalo...»

Рис.: лодка, идущие к ней по воде люди
С-41А. Двое мужчин — один мальчик — собака. Средний план. Камера высоко. Подходят к краю воды, бредут по воде, собака с ними. Наезд на море. На заднем плане показать лодку.
41Б. Группа движется к лодке.

Может быть, крупный план с обратной точки: люди, бредущие по воде, плеск!

С-42. Лодка. *Крупно*-средний план. Мизанкадр, подобный С-41.

Хозяин лодки убирает свое весло и идет вперед (в левую часть кадра), обходя сеть, а затем большими шагами идет по сиденьям. (Панорама, если нужно.) Большинство его людей в воде, суетятся вокруг лодки.

1-я группа
Рис.: человек в лодке
2-я группа
N.B. В тот момент, когда хозяин заканчивает убирать весло, двое мужчин — один мальчик — собака (из предыдущего кадра) подходят к лодке. Становятся в ряд. В это же время другая группа — один мужчина и два мальчика — со стороны камеры идет к лодке.

С-42А. Рыбак. Крупно-средний план.

N.B. Снимать с обратной точки через лодку. Обратный угол. Этот кадр должен быть замедленным и создавать ощущение воды около лодки.
Ближе! 2-я группа
Рис.: ноги человека в лодке

Он *переходит* на другую сторону лодки (вертя в руках весло), *поднимает вверх рыбу*, тогда как ноги хозяина делают шаг, пересекая кадр слева направо.
Вторая группа (один мужчина — два мальчика) входит в кадр. Рыбак смотрит на них. Кладет руку на плечо мужчины, трясет его, говоря: «Рыба».

Смешно!

И двое мужчин внимательно смотрят на дно лодки.

С-43. Большая группа шлепает по воде.

Close Men putting oars down on beach — wave & yell to oncomers!

C-41 ~~Boat. Medium shot. Camera fairly high.~~ Then run back toward boat (exit)

N.B. This shot includes the STERN of the boat, with room to spare in front at left of frame.

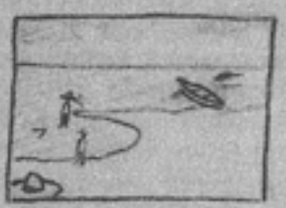
Camera close and lower!

A few men at the stern are jumping waist high into the water, while the others finish stowing their oars. Some men are yelling at each other (directing each other's activities) as well as toward the people approaching from the shore.

Distant crowd noise. Shouts of the crew. "Mucho rabalo-- ~~[illegible]~~--"

C-41A Two men--one boy--dog. Medium shot. High camera.

They arrive at the water line, and begin to wade, including the dog. Shooting out to sea. Show boat in background.



Crew moves toward boat

C-42 Boat. Close Medium shot. Setup similar to C-41.

The patron stows his oar and walks forward (to left of frame) around the net-- and then stepping on seats in large strides. (Pan with him if necessary.) Most of his men are in the water, busy around the boat.

N.B. Just when the patron has finished stowing his oar, the two men--boy--and dog (of previous shot) arrive at the boat. They line up alongside. At the same time another group--one man, two boys, enter from camera and walk toward boat.

1st group

C-42A Crew member. Medium close.

N.B. Shoot across boat, reverse angle. This shot should show, and have a feeling of water about the boat.

He ~~is standing~~ enters on other side of boat (fiddling with oar) ~~as the patron's legs stride across frame Left to Right~~. The second group (one man--two boys) enter frame. Crew member faces them. He puts his hand on the shoulder of the man, shakes it, saying:
And the two men look eagerly into the bottom of the boat.

"Fish."

C-43 Big crowd plashing through water

«РОВНО В ПОЛДЕНЬ»

Снято за 28 дней (4 недели 4 дня)
Из затемнения:
1—8. **Нат[ура]. Окраина Хэдливилля — день.** Около одиннадцати часов дня, жаркое солнце высоко в безоблачном небе. Неподалеку от какого-нибудь ориентира — дерева или скалы — Мужчина верхом на лошади; ждет. В отдалении появляется другой Всадник, направляется к неподвижному Мужчине. **Появляется название фильма, и идут титры.** На их фоне Всадник подъезжает к ждущему Мужчине. Они узнают друг друга, обмениваются короткими кивками, ждут вместе. Вдалеке раздается колокольный звон с церкви з[а]/к[адром]. **Из другого угла** к ним скачет Третий Всадник. Подъезжает. Первый вынимает часы — в этот момент **появляются и постепенно затемняются последние титры.** Теперь трое Мужчин показаны крупным планом, достаточно близко, чтобы мы разглядели, что они устали и озлоблены: похоже, ими владеет смешанное чувство ненависти и голода. Это (в порядке появления): **Джеймс Пирс, Джек Колби и Милт Джордан**. Пирс громко захлопывает крышечку карманных часов, прячет часы, коротко кивает остальным. Пришпоривает лошадь, остальные следуют за ним. **Камера панорамирует и задерживается,** пока они удаляются по направлению к верхушке церковного шпиля, виднеющегося над заслоняющими церковь деревьями.

Колокола звонят з/к.
8А. Крупным планом мужчины на фоне неба.
8Б. В кадре изгородь: трое Мужчин едут на камеру. Громче колокольный звон.

9—11. **Нат. Церковь.** Колокол звонит спокойно и неторопливо, к церкви вяло тянется цепочка людей, которым жарко и неудобно в воскресной одежде. На вьющейся позади церкви дороге появляются Джордан, Пирс и Колби. Проезжают. Они слишком далеко, чтобы кто-либо из входящих в церковь людей мог их узнать; и проезжая мимо камеры, и удаляясь от нее, они, похоже, ни на кого не обращают внимания. Хотя они не слишком торопятся, ясно, что у них есть определенная цель, к которой ни церковь, ни прихожане не имеют ни малейшего отношения. Уходя из кадра, они минуют крытую повозку, которая как раз останавливается in f.g. В повозке Мужчина и его Жена; слезая с повозки, Мужчина замечает трех Всадников. *(Трое Мужчин едут на камеру.)* Задумчиво смотрит им вслед.
См. эскиз
Хорошо!!

Колокола
Главная улица
А
12. **Нат. Главная улица.** Это раскаленная солнцем горбатая и извилистая улица, сейчас, в воскресный полдень, кажущаяся вымершей. Джордан, Пирс и Колби легким галопом въезжают в монтажный кадр и удаляются от **камеры**.

Камера на тележке. Коламбия.
13. **Нат. Пожарный сарай**. Член добровольной пожарной команды, сняв свой воскресный костюм, любовно надраивает сверкающий новый пожарный насос. Когда он прерывается, чтобы выпить пива из стоящего рядом кувшина, мимо проезжают Три Всадника. Провожает их хмурым взглядом.
Поднимается — бежит в сарай.

---

14. **Крупный план**: другой мужчина — смотрит на проезжающих з/к всадников. Озабоченно трет взмокший лоб.
Сохранить этот кадр на потом, снимать 13—15.

Показать их крупно (не показывать деловой стороны улицы).
15. **Наезд** — на Джордана, Пирса и Колби. Их взгляды устремлены вперед, они сидят в седлах с высокомерной небрежностью, но непоколебимо движутся к своей цели.

См. 51А
Б
16. **Нат. Улица — общий план.** Гостиница — вдалеке улица, по которой приближаются Трое Мужчин. Ставни окна на третьем этаже открыты, может быть видна фигура Женщины *(остаются закрытыми — звук приближающихся людей).*

---

17. Декорация.
К[рупный] п[лан]: Элин открывает ставни.
Средне-крупный план — Элин Рамирес — через окно в ее гостиной. Она в неглиже, еще не совсем проснувшаяся, длинные черные волосы каскадом падают на плечи. С наслаждением потягивается. З/к **топот** приближающихся лошадей. **Харви Пелл** входит в кадр из-за ее спины и увлекает ее в глубину комнаты.
незаметно
18. **Инт[ерьер]. Передняя комната Элин.** Харви привлекает Элин к себе, она не возражает против привычного *(сдержанно принимает ласку. Чувствуется ее превосходство. Элин говорит: «Харви»)* объятия. Оба испытывают чисто физическое влечение друг к другу, это очевидно. Между тем топот копыт приближается. Взгляд Элин устремляется на окно. Она узнает Трех Всадников внизу. Хмурится, оторвавшись от Харви, возвращается к окну. Харви, вытянув шею, старается проследить за ее взглядом.

Харви.
Кто это?

Предельно крупно 2
Монтаж через головы (восьмерка)
1) мимолетная нежность,
2) мимолетное материнское чувство,
3) но она никогда не говорит с ним достаточно серьезно,
4) он чувствует это, и это его мучает.

(Revised) 8/7/51

Will Kane
Frank McFahrt
Dean McFahrt

"HIGH NOON"

FADE IN:

1-8. EXT. OUTSKIRTS OF HADLEYVILLE - DAY. It is not yet eleven A.M., and the sun is high and hot in a clear sky. Near a landmark of some kind - a tree or an out-cropping of rock - a Man on horseback waits. In the distance, another Rider appears, riding toward the waiting Man. Now, the MAIN and CREDIT TITLES APPEAR. Behind them, the Rider reaches the Man who is waiting. They recognize each other, wave briefly, wait together. The distant bells of an o.s. Church begin to toll. From ANOTHER ANGLE, a Third Rider gallops toward them. He reaches them. The First Man takes out his watch as the FINAL CARD APPEARS AND FADES. We are in CLOSE to the three Men now, close enough to see that they are travel-weary and grim, men who seem to be driven by a mixture of hatred and hunger. In the order of their appearance, they are JAMES PIERCE, JACK COLBY and MILT JORDAN. Pierce snaps his watch-case shut, puts it away, nods briefly to the others. He spurs his horse, and they follow him. CAMERA PANS and HOLDS as they ride out of scene in the direction of a church spire that can be seen above screening trees.

Bells start o.s.
Close Derby men, against sky
8A.

8B LS FENCE SHOT - 3 MEN RIDE TOWARD CAMERA. CHURCH SEEN [illegible]

9-11. EXT. CHURCH. Its bell tolls calmly and unhurriedly, and the people going into it move torpidly, hot and uncomfortable in their Sunday best. Along the road that winds past the church, Jordan, Pierce and Colby appear and ride by. They are too far from the church to be recognized by any of the people going in, and when they pass the CAMERA as they ride away from it they seem oblivious to it. Although they are only cantering, they ride with purpose, and it is as if the church and the people do not even impinge themselves on their consciousnesses. As they move out of scene, they pass a wagon which has come to a stop in the f.g. A Man and his Wife are in the wagon, and as the Man starts to climb down, he sees the Three Riders. He looks after them thoughtfully.

See sketch

2 bits for ff

3 MEN RIDE
TOWARD
CAMERA

Элин *(рассеянно).*
Ты их не знаешь...
Провожает взглядом Всадников з/к.

(18А. Монтажный переход, собаки в пыли + ноги лошадей движущихся по ?)

19. **Нат. Склад сена и зерна.** Владелец склада в воскресном костюме запирает дверь в тот момент, когда Джордан, Пирс и Колби проезжают мимо. Он тоже их узнает. Смотрит им вслед.

12А

19А. **Нат. Улица.** Пожилая Мексиканка несет корзину. **Параллельный проезд.** Мимо проезжают Трое Мужчин, она узнает их и останавливается. Машинально крестится.

20. **Нат. Полицейский участок** — Джордан, Пирс и Колби проезжают мимо. Милт Джордан натягивает поводья, смотрит в сторону участка, затем поднимает свою лошадь на дыбы. *(Что остальные?..)*
Остальные останавливаются.

Пирс *(зло).*
Торопишься? *В чем дело, подождать не можешь?*

Милт *(улыбаясь).*
Чертовски...

Пирс.
Дурак! Вперед...
Ударяет пятками свою лошадь. Милт пожимает плечами, усмехается.

Монтажный переход
По мере того как они проезжают, изнутри Вывеска!

21. **Инт[ерьер]. Зал суда — снимать по направлению к улице.** Идет церемония бракосочетания. ***Уилл Доан*** и ***Эми***, за ними ***Гендерсоны***, ***Фуллеры*** и ***Мартин Хоу*** лицом к ***судье Меттрику***. Большинство мужчин потеют. Миссис ***Гендерсон***, женщина, осознающая свою значимость в этом сообществе, и миссис Фуллер, всем желающая добра, непрестанно обмахиваются платочками. Вдали на улице, невидимые этой группой, Три Всадника удаляются из поля зрения. Судья Меттрик находит нужное место в книге, с симпатией смотрит на Эми и Уилла и начинает.

Меттрик.
Уилл Доан и Эми Фаулер, вы пришли ко мне как к мировому судье этого городка...

Леди и джентльмены, позвольте мне приступить... подойдите, пожалуйста... Добавить 2... чтобы показать ... Доана + главную героиню см. ... (!!)

«РОВНО В ПОЛДЕНЬ»

Расходы на производство

22 ноября 1952 года

		Сумма
Подготовительный период	$	32689,78
Литературный сценарий		2780,00
Режиссерский сценарий		23244,15
Режиссер-постановщик		74117,57
Гонорары звезд		100000,00
Актерский состав и массовка		54975,41
Специалисты		13468,19
Музыка		27153,50
Съемочная группа		16809,37
Операторская техника		15954,50
Звукозапись		11043,65
Художник-постановщик и дизайн		8985,26
Строительство декораций		42073,44
Монтаж декораций		15784,51
Демонтаж декораций		1342,16
Костюмы — женщины		5774,55
Костюмы — мужчины		5496,55
Драпировки		14053,92
Реквизит		10324,58
Грим, парики		5627,62
Осветительное оборудование и электроэнергия		25033,08
Пленка и обработка		23175,29
Копирование		615,48
Титры и заставки		1251,77
Отбор негативов и монтаж		24191,61
Комбинированные съемки		1580,87
Специальные эффекты и макеты		5635,73
Фильмотека		250,00
Рекламные ролики		744,82
Озвучание		18004,43
Транспорт		22783,97
Выездные съемки		19362,62
Пробы		1548,76
Непредвиденные расходы		1574,30
Киноафиши		1618,33
Авторские гонорары		1147,50
Страховка		14817,49
Специальные налоги		12105,95
Услуги консультанта		309,38
Аренда павильонов и оплата студии		36747,53
Обеспечение отдыха		5947,75
Реклама		29801,84
Накладные расходы		24331,37
Процент по кредитам		29728,21
Иностранная версия		2593,22
		786600,01

Смета А
«Ровно в полдень»

Расходы на производство		786600,01
Проценты после 25 июля 1952 года, не включенные в расходы на производство	**7401,15**	**794001,16**

Состояние платежей на 10 ноября 1952 года

Американский банк — Лос-Анджелес		358919,92
H & C Enterprises, Inc.		272898,18
Объединенная кинолаборатория		7811,25
Гари Купер	50000,00	689629,36

Предстоящая оплата затрат на производство и прочих затрат по «Ровно в полдень» до распределения прибыли H & C Enterprises, Inc-Stanley Cramer, и другие Tenants in Common

Сальдо отсроченных платежей		96025,03
Возврат основных фондов совместного предприятия	3934,81	99959,84
Объединенная корп[орация] актеров		
Возврат платежей Объединенным лабораториям за негатив	**4414,96**	**794001,16**

12. EXT. MAIN STREET. It bakes in the sun, a rather crooked and winding street that seems deserted now in the Sunday calm. Jordan, Pierce and Colby canter into the scene and ride away from CAMERA.

13. EXT. FIRE-HOUSE. A Volunteer Fireman, his Sunday coat off, is lovingly polishing the bright new engine. As he pauses to pour himself a glass of beer from a nearby can, the Three Riders pass. He looks after them with frowning recognition.

14. CLOSE SHOT - ANOTHER MAN - staring o.s. at the passing riders. Troubled, he wipes his dripping forehead.

15. HEAD-ON TRUCK SHOT - on Jordan, Pierce and Colby. They keep their eyes focused ahead of them, almost contemptuously easy in their saddles but unwaveringly purposeful.

16. EXT. STREET - SHOOTING TOWARD THE HOTEL - far up the street, as the three men approach it. The shutters of a second-story window ~~open, and the figure of a Woman can be seen.~~

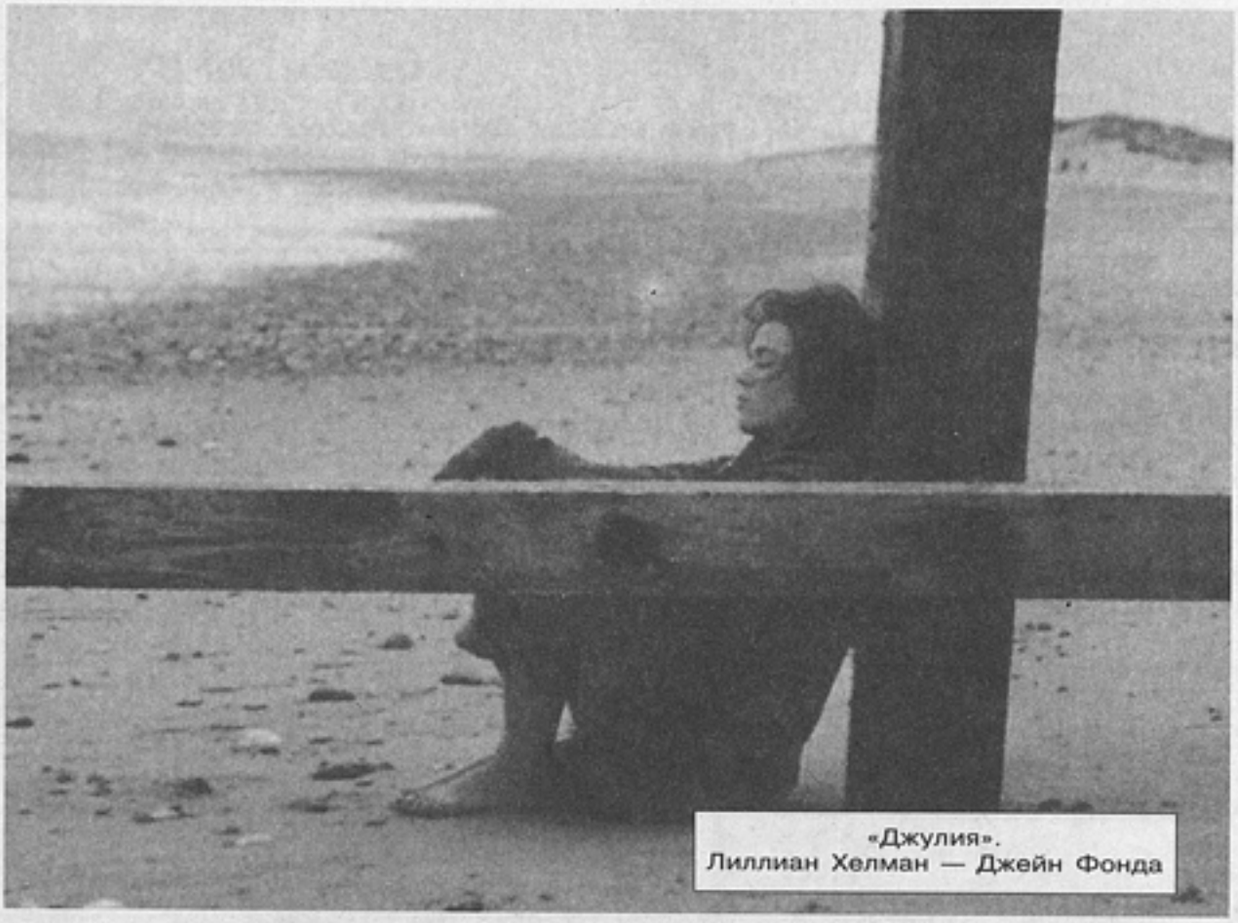
17. MED. CLOSE SHOT - HELEN RAMIREZ - through the window into her sitting-room. She is in negligee, still languorous from sleep, her long black hair cascading down over her shoulders. She stretches luxuriously. There is the o.s. SOUND of the approaching horses. HARVEY PELL enters the scene from behind her, and draws her back into the room.

18. INT. HELEN'S FRONT ROOM. Harvey draws Helen into his arms, and she accepts the familiar embrace. The purely physical attraction each has for the other is obvious. But the sound of the approaching horses comes nearer. Helen's gaze strays to the window. She recognizes the Three Riders below. She frowns, detaching herself from Harvey, moves back to the window. Harvey cranes his neck to follow her gaze.

HARVEY

Who's that?

(CONTINUED)



«Джулия».
Лиллиан Хелман — Джейн Фонда

ПИСЬМО РИЧАРДА РОТА ФРЕДУ ЦИННЕМАНУ

29 июля

Лиллиан Хелман

Дорогие Алвин и Фред.

Вот какие замечания высказала Лиллиан Хелман в наших телефонных разговорах на прошлой неделе:

1. Слишком мало ранних суждений Джулии — ведь она с самого раннего детства возмущалась несправедливостью и неравенством в жизни.

2. Как я уже упоминал, Лиллиан полагает, что следует делать меньший акцент на Лиллиан (персонаж) и больший — на Джулию в «кинематографическом» смысле. Примеры:

картина сделана с т.зр. Л.

(а) мы видим Джулию-ребенка, уходящую от роскошной гостиницы и бродящую по бедным кварталам европейского города;

(б) показано, как Джулия, путешествуя по свету с дедушкой и бабушкой, видит и познает реалии бедности, безрассудства и несчастий;

(в) показать Джулию, с возмущением покидающую прием;

Дедушка и бабушка озадачены
потрясение
протест

(г) использовать больше закадрового голоса Джулии, когда она пишет Лиллиан, рассказывая ей о тягостном пребывании в Европе и о своей жизни.

Ричард Рот — продюсер фильма «Джулия», поставленного Фредом Циннеманом по автобиографической книге Лиллиан Хелман «Пентименто» в 1977 году. Пометки в тексте письма сделаны Циннеманом. — *Прим. ред.*

July 29th

Lillian Hellman

Dear Alvin and Fred,

The following are Lillian Hellman's notes from my telephone conversations with her last week:

1. There is not enough of Julia's early beliefs, as apparently from a very early age she was repelled by the injustices and inbalances of life.

2. As I mentioned, Lillian feels there should be less emphasis on "Lillian" as a character, and more on "Julia" in a "cinematic" way. Examples:

(a) seeing Julia, as a child, leaving a grand hotel and wandering to the poor sections of a European city.

(b) Julia shown viewing and experiencing the realities of poverty, blindness and misfortune during world trips with her grandparents.

~~(c) show Julia leaving a party indignantly.~~

(d) use more voice-overs of Julia writing to Lillian telling her about the troubled times in Europe and about her life.

3. Lillian feels things are taken too much for granted, especially the progression of Julia's life and the political climate of Europe in the 30's. She feels this can be shown in numerous ways including letters from Julia as above, dialogue, newspaper headlines, shots of political turbulence in various European cities, all of which would give a much stronger sense of the times, which she feels is sorely missing.

4. Lillian feels the "tone" of much of the dialogue between the girls isn't right. She said they, Julia more than her, were not ordinary girls, and even at a very early age, were quite "advanced", and that the script doesn't demonstrate this, particularly in their dialogue. She feels it's important to correct this, and suggests going back to the story to get - what she feels - is the right tone.

5. As I mentioned, she also said that Julia would never have gotten into a Rolls or any car like that. Even at a very early age she would have been embarrassed, and would have moved away from it.

Julia doesn't come off as the extraordinary character that she was

ледяная сдержанность

3. Лиллиан считает, что многое показано слишком шаблонно, в особенности то, как разворачивается жизнь Джулии // и политическая атмосфера Европы 30-х годов. Ей кажется, это следует показать разными способами, в том числе при помощи вышеупомянутых писем от Джулии, диалогов, газетных заголовков, политических волнений в различных европейских городах, — все это должно создать более сильное ощущение времени, чего, как ей кажется, крайне мало.

нет характерных деталей

4. Лиллиан считает «тон» большей части диалогов между девочками неверным. Она говорит, что они — Джулия в большей степени, чем она, — неординарные девочки, очень развитые даже в самом юном возрасте, а в сценарии и особенно в диалогах это не показано. Она считает необходимым это исправить и предлагает вернуться к роману, чтобы добиться — так она полагает — верного тона.

никогда слишком умничает
использовать диалоги из романа?

5. Как я уже упоминал, она сказала, что Джулия никогда не села бы в «Роллс» или подобный автомобиль. Даже в раннем детстве она застеснялась бы и выскочила из машины.

Не показано своеобразие характера Джулии.
Ванесса должна посодействовать.

6. Она считает, что смотреть, как Лиллиан все время курит, скучно, и это придает ей «наигранную мужеподобность». Она также полагает, что в моменты наибольшей нежности Хэммет должен быть Дэшем, иначе только еще больше подчеркивается ее «мужеподобность».

использовать имя Дэш?

7. Как я уже упоминал, ей кажется нелогичным и непонятным следующее: если бы Лиллиан могла, вернувшись в Соединенные Штаты, легко выяснить, где ребенок, она никогда бы не передала дело адвокатам и т.д., поэтому лучше создать ситуацию «иголки в стогу сена»: в самом деле невозможно найти ребенка, невозможно дать полиции никакие достоверные подсказки относительно его местонахождения, и невозможно возбудить дело против семьи Джулии. Поиски, по ее словам, должны быть «короткими, интенсивными и тщетными».

В дополнение к вышесказанному: похоже, что больше всего ее тревожат две вещи: излишний упор на Лиллиан и характер диалогов двух девочек. Это, вкупе с замечаниями, которые она уже нам прислала, главные причины ее недовольства. Она особенно настаивает, чтобы мы более четко объяснили, почему Джулия живет в Вене. Она сказала, что путешествие на поезде должно быть более таинственным — даже больше, чем в романе, — и она мне сказала, что даже сейчас не знает, обе ли девочки были ее союзницами. Я сказал ей, что у меня такое впечатление, будто обе. Она же сказала, что одна безусловно, а относительно второй она не уверена. Она снова повторила, что одобряет идею закадровых голосов Артура Пратта-старшего: первый — вежливый, второй — менее вежливый и третий — грубый и т.д.

Ричард Рот

29 июля 1976 года

Перевод с английского К.Старосельской

РАШИТ ЯНГИРОВ

Беспленочный фильм

Гаснет свет в кинотеатре, струится голубой поток из кинобудки, шумит аппарат за спиной у зрителя — и вдруг из смутного роения теней возникает на экране оживленная история, суровая и гордая история нашей борьбы и наших побед. Картина пленяет зрителя с первых же минут, она увлекает и волнует его с каждым последующим кадром, она заражает его любовью и ненавистью, упоением и страхом, ликованием и яростью от сцены к сцене. [...] Но не в этом дело. Картина «Чапаев» перерастает в явление политическое. Массовый отклик зрителей — свидетельство тесного единения трудящихся со всей партией.

«Правда», 21 октября 1934 года

Со дня выхода на экраны фильм «Чапаев» почитался одним из вершинных творений отечественного киноискусства. На протяжении многих десятилетий эта лента имела исключительный, непревзойденный по постоянству зрительских симпатий успех, конкурируя с чемпионами мирового кассового кинематографа[1].

Феномен «Чапаева» многомерен. Он — часть советской истории и ее мифологии. Он — культовый символ искусства социалистического реализма. Но сегодня многими он воспринимается лишь как могильный памятник эпохи. Однако нельзя не признать, что за шестьдесят два года, минувшие после выпуска на экраны (возраст для кинематографа более чем почтенный!), этот фильм практически не потерял зрелищности и не

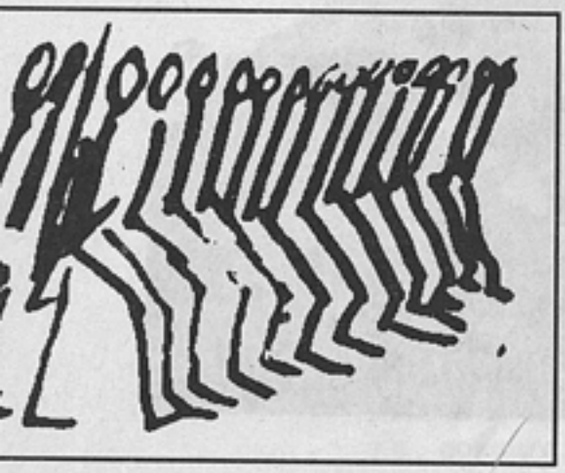
[1] По некоторым данным, лишь за первые пять лет демонстрации фильма в СССР на него было продано более 50 миллионов билетов. См.: R i m b e r g J.B. The Motion Picture in the Soviet Union. 1918—1952: A Sociological Analysis. New York, 1973, p. 202.

утратил высокой художественности. Даже та мощная идеологическая нагрузка, что до отказа переполняет картину, не вызывает сегодня такого зрительского отторжения, как это происходит при пересмотре других образцов советской киноклассики. Невзирая на все пертурбации новейшей истории страны, фильм продолжает внеэкранное существование, а следовательно, живет в культуре. Отчасти по воле создателей, отчасти вопреки ей — герои «Чапаева» давно утратили черты персонального авторства и стали частью фольклора, еще раз подтвердив этим существование круговорота идей и образов в искусстве.

О «Чапаеве» сказано и написано едва ли не больше, чем о любой другой отечественной кинокартине, хотя многое из того, что ценилось в нем в прошлом, лишено теперь смысла в силу внехудожественной, апологетической конъюнктурности исследовательских заданий и оценок, подменивших или исказивших логику и смысл фильма. Возможно ли переоценить это кинопроизведение вне сложившегося историко-культурного контекста, остановившись лишь на его эстетических характеристиках?

В творческом архиве братьев Васильевых сохранились режиссерские экспликации, предварительные наброски и заметки к «Чапаеву», сопровождавшие его создание в 1933—1934 годах. В них сосредоточено оригинальное и не самое привычное для нашего киноведения «беспленочное» измерение фильма, в котором обнажается движение творческой мысли его авторов, динамика перехода замысла в те или иные визуальные решения.

Проработанность сохранившихся заметок и эскизов к «Чапаеву» неодинакова. Эпизод последней ночи в штабе Чапаева, например, досконально продуман режиссерами и полноценно синтезирует драматургию постановки с ее изобразительным и звуковым решениями (напомним, что эта работа была дебютом Васильевых в звуковом кино). Выписанная в эффектном демонстрационном виде, вероятно, для отчета перед контро-



лирующими инстанциями (об этом свидетельствует, например, предуведомление авторов фильма), экспликация практически совпадает с окончательным решением, материализовавшимся на пленке. Другие эпизоды более эскизны и содержат лишь варианты возможных решений.

У нас нет оснований думать, что весь фильм был предварительно нарисован авторами на бумаге. Более вероятным представляется, что Васильевы были озабочены осмыслением и проработкой ключевых эпизодов будущего фильма, определяющих его эмоциональный и стилистический строй (это наблюдение, кстати, совпадает с мнением критиков, единодушно отмечавших контрапунктическое значение именно тех эпизодов фильма, что были выписаны авторами еще в «беспленочном» варианте).

Наконец, в сохранившихся записях есть и такие, которые фиксируют поиски «золотого сечения» соцреализма с целью соединить жесткие идеологические каноны с нормами жизнеподобия. Оттого, надо думать, были так заостренно проработаны психологические детали постановки, в едином художественном пространстве смонтированы, казалось бы, несовместимые вещи. В результате обязательный показ «ликвидации кулачества», сплавленный с демонстрацией любви «населения к Красной Армии», или бессилие «хороших» белых, сознающих правоту Ленина, против комиссара, «мудрого военачальника», выразившего свое понимание военного искусства в сакраментальной фразе об Александре Македонском, приводили к глубокому и многомерному прочтению событий.

Наша публикация репродуцирует эскизы и наброски Георгия и Сергея Васильевых к фильму «Чапаев», хранящиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства (ф. 2733, оп. 1, ед. хр. 38). Для удобства чтения сцены расположены в фабульном порядке, нарушающем архивную пагинацию. Расшифровка авторских сокращений помещена в квадратные скобки. Орфографическая правка не оговаривается.

Публикатор выражает глубокую благодарность сотрудникам архива за всестороннюю помощь и любезное содействие при подготовке материалов к печати.

ГЕОРГИЙ ВАСИЛЬЕВ, СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВ

«Чапаев»

РЕЖИССЕРСКИЕ РАЗРАБОТКИ К ФИЛЬМУ

Группа картины «Чапаев» применила в своей работе метод предварительной (в процессе подготовки) зарисовки эскизов каждого кадра будущей картины.
Такие эскизы, разработанные совместно режиссурой, художником и операторами, значительно облегчают и ускоряют съемочный процесс, устраняют всякую возможность недоговоренности и дают в результате значительную экономию сил, времени и средств.

ВСТРЕЧА

Строй партизан. Впереди группа ком[анди]ров. Ч[апай] идет вдоль фронта.

Чапай, Елань и др[угие] двинулись.

Чапай подходит к правофланговому.

Ч [а п а й]. Где винтовка? П р а в о ф[л а н г о в ы й]. Тов[арищ] начдив... Василь Иваныч... обронил в реку, как с хутора драпали...

Ч [а п а й]. А ну — поищи!

П[артизан] вышел из кадра. Ч[апай] пошел дальше.

Ч[апай] остановился перед бойцом.

Боец прикрывает винтовку шинелью.

Ч[апай] поймал [взглядом] его движение.
Ч [а п а й]. Отобранные у неприятеля винтовки надо сдавать как трофеи! А свою найди — где потерял!
Ч[апай] взял винтовку — осмотрел — повернулся:
— Петька!
Передал винтовку и повернулся.

П[артизан] пожал плечами (не прошло — не надо!) — и пошел из строя.

Ч[апай] подходит к лев[ому] флангу.

Ч [а п а й]. А где твой пулемет, Пастухов?
П а с т [у х о в]. Я его сам, В[асиль] И[ваныч]... в речке сховал... туточку, у самого бережку!
И побежал.
Ч[апай] усмехнулся ему вслед — повернулся к строю.

Ч [а п а й]. За хутор — спасибо, товарищи бойцы! А, между прочим, винтовки вечером сам п[р]оверю — у всех!
И скомандовал:
— Разойдись!

Несколько бойцов подходят к берегу — раздеваются,

ныряют в воду.

Два лежащих старых партизана.
[О д и н] *(усмехаясь).* Первый раз народу пояснили [?] как следует...
А дрались аккуратно...
ничего не скажешь!

Сосед сочув[ственно] кивает головой.
В воде у берега Пастухов вытаск[ивает] пулемет.

Один из стариков поднялся [и] пошел помочь Пастухову.

Облокотившись на перила [моста], стоит Чапай.

Смотрит на ныряющих бойцов.

К мосту подъехала подвода.

Ч[апай] повернулся.

С подводы соскочил Ф[урманов]. Пошел навстречу.

Ф[урманов] подходит к Ч[апаю].

НА 7/IX
I. КАППЕЛЕВЦЫ (два кадра с ходу).

1. Вдоль шеренги. Движение вслед аппарату; можно с вариантами —
а) винтовки на ремне,
б) винтовки к бою.
2. Фронт шеренги — параллельно к рельсам [платформы?]. Поясной план. Шеренга идет на месте специальным шагом. Аппарат идет вдоль шеренги, слегка задерживаясь (если это можно) на портретах. Позади — все другие ряды, как фон.

II. АТАКА ЧАПАЯ (три кадра).

1. Снимать с вышки.
Казаки: в *развернутых* цепях по 20 чел[овек] в шеренге (5 цепей) — появляются из-за холмов на горизонте в левой половине кадра — спускаются в лощину по диагонали.
Поворачивают и несутся *обратно.*
Чапай: из-под аппарата (слева) по диагонали наперерез и с загибом — вслед казакам.
В *сомкнутом* строю.

2. ***Казаки*** — так же, как в кадре 1, — но с выходом из кадра.

3. ***Чапаевцы*** — так же, как в кадре 1, но с выходом из кадра. Желательно, чтобы чапаевцы, как и казаки, с бугра шли чуть вниз — в лощину, с небольшим заворотом правым флангом (смотри направление стрелок).

III. ОДИН КАДР С ПУЛЕМЕТНОЙ СТРОЧКОЙ.

Брать не очень далеко, на объектив 50 *мм*. Строчка по самому гребню. Каппелевцы (шеренга 15—20 человек) появляются из-за гребня и, не успев подняться на гребень, часть[ю] падают, частью скрываются обратно.

IV. КОНЦЫ С ЕЛАНЕМ (если хватит времени).

Так, как снимали в Путилове, — сигнал для атаки шашкой. Можно тоже снят[ь] для варианта крупнее.

9/IX. Полигон.
8/IX.
1) Пулеметчик — **офицер.**
2) Пулеметчик — **каппелевец.**
3) Снайпер — **каппелевец.**
4) Георгий.
2 аппарата.

829. Не спят только два кр[асноармей]ца в карауле, но и их...
830. ...одолевает дремота.

832[1]. У околицы в темноте промелькнули согнутые фигуры.

833. Они бесшумно, почти распластавшись по земле, двигаются.

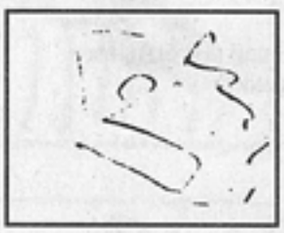
834. Вот впереди — силуэты часовых.
836. И два трупа отброшены в стороны.

835. Тени метнулись вперед.

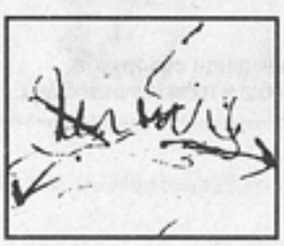
836. Казак, нелепо изогнувшись в дугу, прокричал:
— Ку-ка-ре-ку!

837. Тени казаков неподвижны... Из темноты появились несколько всадников. От теней поднялась одна.
— Путь свободен (все готово), господин полковник!

838. Бороздин кивнул головой и вынул часы.
840. Бороздин чиркнул спичкой.
841. Осветил часы — циферблат: 5.
842. Бороздин сделал кому-то знак и обнажил шашку:
— Шашки к бою! Вперед! Ура!



843. В темноте ночи взвилась ракета.



839. Из темноты выезжают все новые и новые всадники — группируются — разъезжаются в разные стороны.
844. Всадники рванулись вперед.
845. — » —
846. — » —

[1] Здесь и далее нумерация кадров соответствует авторскому оригиналу.

Темный экран.
Возникает песня:
Ревела буря, дождь шумел...
Во мраке молния блистала...
Петька поет, закинув голову. Он поет не в полный голос, но с большим чувством.
И искоса посматривает на Анну. Анка сидит рядом, на постели, поджав ноги.

И беспрерывно гром гремел...

Эти слова поют уже несколько голосов.

И в дебрях буря бушевала...

И вот уже гремит хор партизан:
И беспрерывно гром гремел,
И в дебрях буря бушевала...

Петька запевает новый куплет...

Чапай подхватывает песню.

Товарищи его трудов,
Побед и громозвучной славы...

Чапай встал со своего места и медленно прошел вглубь — туда, откуда доносился голос Петьки...

Чапай садится около Анны и задумчиво смотрит на нее. Поет Петька:
Вы спите, славные герои...
Петька улыбается Анне. Чапай проследил его взгляд:
— Счастливые вы...
Анна смутилась, хотя и не расслышала:
— Что?
Чапай повторил:
— Счастливые, говорю, вы с Петькой.

(Снизу.) К берегу подбирается П[етька] и Ч[апай].

П[етька] кричит вниз:
— Чапай ранен! На тот берег его!

(Сверху.) Бегут вверх навстречу П[етьке] и Ч[апаю] красноармейцы.

(Внизу.)
Кр[асноармей]цы подхватывают Ч[апая] — ведут к берегу.

Ч[апай] отстраняет кр[асноармей]цев и бросается в воду. Несколько бойцов — за ним.

П[етька] оборачивается.

П[етька] кричит:
— Ч[апай] ранен!
И т.д.

939. Петька схватил винтовку и запел. Около него несколько бойцов.
949. Часть убита. Часть бежит к реке.

941. П[етька] стреляет. Обернулся на Ч[апая].
945. П[етька] выпускает последний патрон.

943. П[етька] смотрит на реку. Поворот к берегу. Вскочил.

947. Вскочил. Бросает гранату*.
956. П[етька] бросает последнюю гранату*.
958. Поворачивается. Хочет бежать и падает.

947а. П[етька] бросает гранату. Оборачивается к реке*.
952. П[етька] оглядывается. Радостно улыбается.

950. Бойцы бросаются в реку.

954. П[етька] улыбается.

959. П[етька] делает еще 2 шага и падает у самой воды. С усилием поднимается на руках.
962. П[етька] делает вдох и остается неподвиж[ен].

960. И смотрит на Ч[апая].

964. У пулемета белый офицер.

Взрыв — белые падают.

Разрыв гранаты. Еще. Еще*.

Показался казак — убит. Еще.

Через аппарат прыгают люди.

Подготовка текста, публикация и примечания Рашита Янгирова

* Отмеченные здесь и далее записи в тексте оригинала зачеркнуты.

АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ

Записки последнего сценариста

ОТ АВТОРА

Заглавие требует расшифровки. Что еще за «последний»? Уж так прямо и последний — что же, следом как бы никого и нет, кончилась профессия?

Это, конечно, не так. Есть и те, кто — следом. Но профессия кончается, это факт. По крайней мере, в том смысле, как понимало ее мое поколение. Есть на свете профессии, которым отмерен срок «от» и «до». Например, паровозный машинист. Мир перешел на электрическую тягу, профессия паровозного машиниста просуществовала сто лет с небольшим. И была кому-то в радость, и кормила, а кто-то еще стоял рядом и бросал в топку уголь, в должности кочегара, и тоже, можно предположить, бывал счастлив и мечтал о поприще машиниста...

Книга отчасти об этом. В ней воспоминания и рассуждения, она еще пишется. Предлагаю читателям журнала несколько разрозненных глав.

БОЛШЕВО. СРЕДИ КЛАССИКОВ

Классики ходили по дорожкам живые и доступные, благорасположенные, поодиночке и парами: Сергей Юткевич с Юлием Райзманом, Михаил Ромм, за ним импульсивный Пырьев, бурный Марк Донской, молчаливый грузный Калатозов с заложенными за спину руками и — в кепочке, с приблатненной улыбкой «парня из нашего города» — Николай Крючков, и веселый гений Урусевский — все они обретались тут, в Болшеве. На веранде, в торце основного корпуса, перед входом, монументально сидел в кресле старик Утесов — словно бы нарочно для того, чтобы остановить вас, когда вы идете мимо, и начать рассказывать одну из своих историй. Позднее стал наезжать и тоже жить здесь подолгу другой классик эстрады, всегда с иголочки одетый Райкин... Что их сюда влекло? Гулять особенно было негде — небольшую территорию Дома творчества, некогда санатория, ныне со всех сторон обступали дома поселка; минутах в пятнадцати ходьбы был чахлый лес. Сам дом построен был в середине 30-х: с колоннами и лестничным маршем у центрального входа, но без удобств внутри, с общими сортирами в конце коридоров. Это тогда почему-то никого не смущало, и ходили в общие душевые, не ведая, что ли, о существовании индивидуальных, и толпились у кабины с единственным телефоном. Если еще нам, кто помоложе,

приходилось искать места для работы и уединения, выбираясь хоть на время из коммунальных квартир, то у классиков, насколько я знаю, проблем этих давно уже не было — и все-таки ездили сюда и пробавлялись столовской пищей, а по вечерам включали у себя в номерах кипятильники, как в командировках. И то сказать, кинематографисты народ неизбалованный, привыкли жить в экспедициях, и даже наши мэтры, как я заметил, неприхотливы и демократичны, что делает им честь.

Главная же причина популярности болшевского дома — тут, надеюсь, со мной согласятся старые его обитатели — совсем не материального порядка.

У Блока в стихотворении «Поэты», моем любимом, описан «пустынный квартал на почве болотной и зыбкой», где «жили поэты», по-видимому, целой колонией, «и каждый встречал другого надменной улыбкой». «Когда напивались, то в дружбе клялись» и т.д. — а под конец гениальные строфы о том, что такая жизнь ничем не хуже благополучной жизни обывателя: «Ты будешь доволен собой и женой,/ Своей конституцией куцой,/ А вот у поэта всемирный запой,/ И мало ему конституций...»

На переднем плане в центре — Ю.Райзман, С.Юткевич, А.Райкин. Болшево, 1974

Я так и не смог выяснить расположение этого «пустынного квартала», вероятно, Дома творчества того времени. Судя по упоминанию моря («смотрели, как море горело»), дело происходило где-то на берегу залива, скорее всего, Финского, может быть, в районе нынешнего Репино или Зеленогорска, но, повторяю, нигде никаких указаний на сей счет не обнаружено.

Думаю, что Дома творчества или нечто подобное, как бы оно ни называлось, — продукт нашей, российской, а тем более уже и советской, традиции: жить бок о бок с коллегами, все в куче — как это на самом деле соответствует нашей психологии, уровню жизни, если хотите; поискам защиты и опоры друг в друге. И это, если на то пошло, совсем не худшее, что нам досталось от прежней эпохи.

Помню, в Париже, куда мы приехали небольшой делегацией, впятером, с нашими фильмами, один из нас, режиссер, спросил капризно, обозревая публику в небольшом зале: а где, собственно говоря, ваши ведущие режиссеры? Где Трюффо, где Годар, не вижу Алена Рене! Ему ответили: месье, дело в том, что господа, которых вы имеете в виду, либо снимают свои картины и очень заняты, либо, если они свободны, то что им делать в Париже, они уж где-нибудь на Багамских островах.

Я тогда грешным делом подумал: ну нет, братцы, это не жизнь. То ли дело у нас в отечестве: пришел в Дом кино — все тут как тут, приехал в Болшево — опять увидел всех!

От бедности, скажете вы. Может быть, и так. Но кто сказал, что бедность не имеет своих каких-нибудь преимуществ, ну, может быть, идеального свойства.

С годами болшевский заповедник наш постепенно приходил в запустение. Это происходило на моих глазах. Помню зиму, когда было нас там пять-шесть человек. Обезлюдели дорожки. Сменились поколения. Уж не знаю, кто там из нас теперь на Багамских островах, но, похоже, отпала сама необходимость в ежедневном общении, да и требования к комфорту стали другие. Теперь, который уж год в Болшеве капитальный ремонт, за дело взялась, говорят, итальянская фирма, комнаты все будут с удобствами, сколько-то комнат обещали оставить для нас.

Итак, в первой половине 60-х дом в Болшеве был полон. Человек, попавший сюда, мог лицезреть весь цвет отечественного кино. Классики были общительны. Они запросто вступали в контакты с простыми смертными, играли в преферанс за двумя круглыми столами на втором этаже, гуляли, как уже сказано, по дорожкам вокруг дома. Сейчас я корю себя за то, что в спешке вечной норовил пробежать мимо скучавшего в своем кресле Утесова или слушал вполуха байки Марка Семеновича Донского из времен гражданской войны, где ходил он, как уверял сам, с маузером. Утесов, кстати сказать, был в жизни совсем не похож на эстрадника — начитан, знал классику, писал стихи серьезного содержания, и очень неплохие.

Сколько же я тогда недослушал! Режиссер Вера Павловна Строева, необъятной полноты, с все еще красивым лицом и живостью необыкновенной, однажды, спасибо ей, все-таки схватила меня за пуговицу, и я узнал подробности о Маяковском, с которым они, оказывается, были дружны. Вера Павловна утверждала, что мысль о самоубийстве преследовала поэта много лет, как навязчивая идея; он говорил об этом и с ней, задрав сорочку, показывал кружок, очерченный химическим карандашом на груди, — вот сюда я должен выстрелить...

Классики охотно рассказывали о себе и друг о друге, не скрывая и каких-то старых счетов и обид, связанных чаще всего с награждениями или, наоборот, утеснениями былых времен.

Мой приятель, острый на язык грузинский режиссер, называл их «орденоносцами», и если даже отбросить пренебрежительный смысл, своя правда в том была. Нынешнее поколение уже и не знает этого пошлого словообразования, оно давно вышло из обихода, а ведь было знаком целой эпохи. «Орденоносцы» — люди, удостоенные отличий, составляли привилегированный слой общества, его элиту. Ордена не держали, как теперь, в дальних ящиках, их носили. Это было серьезно. Уже в году 70-м, даже, кажется, позднее, Сергей Юткевич при мне звонил председателю Госкино по поводу какого-то празднества, где полагалось быть при орденах, и спрашивал, надевать ли ему албанский орден, учитывая состояние советско-албанских отношений. Юткевич получил его в свое время за совместный фильм «Великий воин Албании Скандербег».

Постепенно, как мы знаем, отношение к орденам менялось. Мой старший друг Юлий Яковлевич Райзман, имевший целый набор орденов и медалей, два или три ряда, оставил их на одном старом пиджаке допотопного покроя, чтобы не портить новые. Но тогда, когда их получали, это было, по-видимому, каждый раз важным событием, источником радостей или огорчений, если тебя обошли. Гуляя по дорожкам с «орденоносцами», я застал однажды уморительную картину: старики заспорили о том, кто когда что «получил», имея в виду в том числе и звания. Оказалось, что такой-то был еще «заслуженным деятелем», когда другому за его прыть пожаловали «народного», третий же, наоборот, удостоен был всего лишь ордена «Знак почета». И это все — в далеком полузабытом тридцать каком-то году, а вот поди ж ты, живы до сих пор раны и обиды. Слаб человек, Сталин знал это, как никто другой!

Иногда у «орденоносцев» развязывались языки, и тут можно было услышать немало такого, что недоступно никаким биографам. Марк Семенович Донской с упоением рассказывал историю, как Юткевич, собираясь то ли в Канн, то ли в Венецию на фестиваль, одолжил у приятеля-музыканта фрак. Съездил и вернул, но вскоре хозяин фрака обнаружил, что тот на нем не сходится. Оказалось, что Юткевич перед поездкой перешил его на свою фигуру. «А, каково!» — говорил Донской.

Зато уж сам Марк Семенович в отношении того же Юткевича отличился в свое время, как никто другой. В 1949-м, когда разоблачали безродных космополитов, Юткевич попал в их число, ему ставили в вину труды о западном кино, за которые он получил докторскую степень. Вот тогда-то Марк Донской и прокричал с трибуны: «Отдай доктора!» — слова, вошедшие в легенду.

Одним словом, тут было что послушать.

Что касается Юткевича, то «доктора» он не отдал, дело в конце концов утряслось. Почему-то в кинематографе «безродных космополитов» травили не так усердно, как в театральном мире. Уж там люди на годы оставались без куска хлеба. Кстати, и в 1937 году кинематограф был, в общем, пощажен, из классиков не пострадал никто. Объясняют это особой любовью Сталина к искусству кино, где был он, как известно, единоличным верховным цензором и законодателем, вроде как своим человеком. Так или иначе, уже к началу 50-х Юткевич был в порядке и мог продолжать свою деятельность «в защиту мира», то есть ездить по свету, позировать Пикассо, беседовать с Арагоном на чистом французском.

В этом незаурядном человеке поражало сочетание нестыкующихся, казалось бы, материй: эстет, авангардист, западник до мозга костей, он как режиссер изрядно послужил ортодоксально-кондовому соцреализму, и не только в те годы, когда его поколение создавало «советскую классику» (в ней есть и его вклад: знаменитый «Встречный» с музыкой Шостаковича, «Человек с ружьем» с Штраухом в роли Ленина), но и в дальнейшем: «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше», «Ленин в Париже» — вся его Лениниана, по поводу которой им же и написаны целые тома! Как это все в нем уживалось?

А еще и общественная деятельность. Хорошо помню обсуждение на Васильевской, в Белом зале, после просмотра картины Райзмана «А если это любовь?» — Юткевича на председательском месте. В то время такие обсуждения устраивались неспроста, а именно в тех случаях, когда требовалось дать

картине «партийную оценку», и Сергей Иосифович, помнится, весьма в этом преуспел. Странно, но этот эпизод не оставил следа в последующих отношениях двух знаменитых режиссеров. Обиды, похоже, не осталось. Как, впрочем, и в отношениях Юткевича с Донским. Интересное все-таки поколение!

Конечно, личностью он был выдающейся (продолжаю об Юткевиче). Эрудицией, знанием смежных искусств, неутолимым интересом ко всему на свете поражал. Другого такого не было. Художник оставляет после себя не только образы своих произведений, но иногда и собственный образ, легенду, которая тоже становится фактом искусства, порой не менее впечатляющим, чем сами его творения. В течение шести с лишним десятилетий, со времен Фореггера и раннего Эйзенштейна, Юткевич, с его спектаклями, фильмами, статьями, репутацией, кругом общения, был сам по себе явлением культуры, заметным и долговечным. Он дожил до апреля 1985-го, окончив свой путь на самом рубеже двух эпох. Как принял бы он то, что произошло уже год спустя, можно только гадать.

Я же помню его прямую тощую фигуру с артистически повязанным шарфом на шее, как он входит в болшевскую столовую, журнал под мышкой, и журнал этот, конечно, парижский «Синема». Читал он, кажется, круглосуточно, обладал даром скорочтения и — по две книжки в день да еще журналы, все подряд. И помнил прочитанное. Фантастическая память. Однажды таким образом попались ему сразу два моих сценария в журналах, и по поводу обоих я выслушал подробные суждения. Высказывался он в целом одобрительно, но об одном сказал: понятно, про что сценарий, он — на тему «Про то, что...». А другой про все — и этот ему понравился больше...

А беседовал он так: вы еще тянули вашу фразу, а он уже знал ее конец и договаривал за вас. И так постоянно — за ним было не угнаться.

Я еще ни слова не сказал о братьях-сценаристах в Болшеве, а ведь нас там было немало, и вот уж кому гулять было некогда: работали. Совсем как у Блока: «Потом, запершись, писали угрюмо и рьяно./ Потом вылезали из будок, как псы...» и т.д. Старшее поколение, мэтры кинодраматургии держались вместе, дружили, ругали узурпаторов-режиссеров (см. у Блока: «ругали издателей дружно»). Называли друг друга детскими, вероятно, домашними именами: Люся, Мика, Кот, Жозя, соответственно — Алексей, Михаил, Константин, Иосиф. Габриловича среди них не было — в те годы он сидел сиднем дома, как говорили, под присмотром жены. Упомянутые же лица были по преимуществу мастерами, скажем так, голливудского толка, то есть чистыми профессионалами, готовыми применить свое ремесло везде, где был спрос, благо таковой был. Многочисленные «национальные студии» в братских республиках охотно прибегали к помощи столичных мастеров, в том числе безымянной; это называлось «латать сценарии» — местных авторов, разумеется, — и требовало умения. Оплачивалась работа сценариста очень неплохо по тем временам, а в прежние годы вообще, говорят, была самой прибыльной, куда там романисту. Молодой подававший надежды прозаик Евгений Габрилович был некогда соблазнен своим товарищем по гимназии Юлием Райзманом, режиссером: написали сценарий «Последняя ночь» и с тех пор Габрилович был навсегда потерян для прозы — по причинам как раз меркантильным, что опять же приписывалось супруге. Так, по крайней мере, объяснил мне Райзман.

Наши болшевские мэтры, в том числе и неназванные, сохраняли осанку былых времен — респектабельные господа, мужчины из тех, кто курит трубку. Мы — кто помоложе — смотрелись рядом с ними, как голь, шантрапа — вечно в спешке (чего они себе, разумеется, не позволяли), в запарке, в долгах. Кстати, они же нам и ссужали деньги.

Конечно, самой заметной фигурой среди них был Алексей Яковлевич Каплер, Люся Каплер, как его называли сверстники, признанный лидер всего сценарного цеха, неутомимый защитник его интересов, гроза режиссеров, а заодно остроумный собеседник, великий рассказчик, баловень, легендарная личность. Юткевич рассказывал мне, как когда-то в молодые годы он специально возил Каплера к Бабелю, чтобы тот послушал его, Каплера, неподражаемые импровизации на одесские темы, и это имело большой успех.

Назвать фильмы Каплера, даже такие знаменитые, как «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» (я сейчас не углубляюсь в их содержание) или позднейшие — «Полосатый рейс», «Принимаю бой», — значит, ничего о нем не сказать. Вот еще один случай, когда произведения не исчерпывают их автора. Собеседник, рассказчик, душа любой компании, может быть, и не рожден был заниматься каким-нибудь одним делом, тем более таким уединенным, как писательство. Скорее телевизионная «Кинопанорама» 60—70-х годов, до сих пор памятная, и была его истинным призванием, тут он был неповторим. Блестящий дилетант? Да, наверное. Но кто сказал, что это плохо? Представьте нашу жизнь без дилетантов — какая скука!

Легенда, которая сопровождала его, как тень, общеизвестна: история со Светланой Аллилуевой, гнев Сталина, десять лет лагерей. Но мало кто знал и знает, что пострадал Каплер за роскошное свое легкомыслие и беспечность; да, это так. Поистине характер — это судьба. Сам Каплер рассказывал, что на звонок какого-то высокого чина из сталинской охраны, чуть ли не самого генерала Власика, с требованием прекратить встречи с известной ему особой, он, Каплер, ответил, как подсказала ему его тогдашняя самонадеянность баловня судьбы: послал генерала на три буквы... Потом была встреча с Константином Симоновым, о ней я тоже знаю из рассказов Каплера. Симонов вдруг позвонил поздно вечером: приезжай к семи утра. Был 1942 год. Они с Каплером не были близкими друзьями, тем более поступок этот делает Симонову честь. «Тебе надо немедленно исчезнуть из Москвы», — сказал Симонов, не вдаваясь в подробности. Сказал, что договорился с генералом таким-то, тот летит на фронт, берет Каплера с собой, к такому-то часу надо быть там-то — лучше всего, не заезжая домой. Домой Каплер не заехал, но решил зачем-то получить деньги и с этой целью направился в тогдашнее Госкино на Гнездниковском. Когда он выходил оттуда, некто на улице попросился к нему в машину: «Вы меня не подвезете по пути?» По пути им оказалось как раз на Лубянку, здесь незнакомец попросил остановить и показал свою книжечку. С тех пор машины своей Каплер больше не видел, она там и осталась у подъезда.

Но и это еще не все. Дали ему тогда пять лет — срок, по тому времени гуманный, плюс еще, кажется, пять лет поражения в правах на жительство в крупных городах, так называемый «минус». Каплер, все по той же беспечности, пренебрег плюсом и минусом и, освободившись, завернул на пару деньков в Москву, повидать друзей. Здесь его и прихватили — в сквере, на скамеечке, — и он снова угодил в Воркуту, еще на пять лет.

В болшевские наши времена был Алексей Яковлевич уже немолод, за шестьдесят, но все еще полон сил, общителен, неутомим. Юля Друнина, которая была с ним рядом, делала иногда попытки усадить его за стол. И в самом деле, когда он успевал писать? А он и не успевал, может быть, и не любил скучное это занятие — случается среди писателей. Сейчас я думаю, что главным его произведением — нерукотворным — был этот их союз с Юлией, этот сюжет, вызывавший всеобщий интерес, восхищение и зависть. Он мог бросить любое важное дело, им же затеянное, и мчаться встречать Юлю, будь то в Москве или даже в Бресте, если она возвращалась из-за рубежа. И как он был в этом естествен и красив. Во всем красив. Если созерцание прекрасной скульптуры дарит нам эстетическую радость, то ведь и в живой природе, в самой жизни есть образцы, воспринимаемые нами по тем же законам, что и искусство. Портрет самого Каплера, история его судьбы — ссылки, возвращения, поздней любви, наконец смерти и упокоения, по его же воле, в Старом Крыму, где они с Юлией были счастливы, — может быть, самое сильное его произведение, пусть оно написано и не за столом...

Теперь все-таки — о «ленинских» фильмах Каплера и Ромма. Первый — «Ленин в Октябре» — видел я очень давно, подозреваю, что смотреть его сейчас невозможно. Второй — «Ленин в 1918 году» — смотрел сравнительно недавно, знаю, что среди профессионалов он ценится выше, чем первый, в нем находят немало достоинств. На мой же взгляд, идея, которая там сквозит, глубоко безнравственна: оправдание террора. «Не ты, так тебя». Пуля, посланная в Ленина, — аргумент в споре с «либералом» Горьким. Нечего либеральничать. Год выпуска фильма — 1939-й. Что тут скажешь.

О фильмах этих я неожиданно услышал вот в каком контексте. В конце 70-х с двумя старшими коллегами Габриловичем и Рожковым оказались мы в Нью-Йорке, в Колумбийском университете, на кафедре кино, есть там такая. Профессор Шарф, поляк, глава этой кафедры, отрекомендовался приверженцем структурализма — до сих пор не знаю, что это такое. Из всех авторитетов мирового кино признавал он только троих: Чаплина, Хичкока и, представьте себе, Ромма. Не Ромма Михаила Ильича, а Абрама Роома, создателя «Третьей Мещанской». Мы сначала не расслышали, и Габрилович воскликнул: «Михаил Ромм! Это ведь мой товарищ! Мы с ним делали «Мечту» и «Убийство на улице Данте». На что профессор объяснил, какого Ромма, то есть Роома, он имел в виду. «Как вы сказали? — переспросил он тут же. — Михаил Ромм? Да-да, припоминаю. Был такой у вас режиссер, ставил коммерческие фильмы о Ленине в духе Голливуда».

Признаюсь, мне это никогда раньше не приходило в голову. И впрямь ведь — Голливуд. И все наше великое кино 30—50-х годов, с начала эпохи звука, это тоже ведь, за редкими, быть может,

исключениями, «коммерческие фильмы в духе Голливуда», то есть та же «фабрика грез», в данном случае советских.

Не вкладываю в это никакого обидного смысла. Дай Бог, как говорится, делать нам картины такого уровня. Голливуд — это знак качества. Это профессия, а не дилетантство. Это — класс. Это «Большой вальс» и «Некоторые любят погорячее».

Но согласимся, что профессионал голливудской школы, то есть мастер, не обремененный задачей самовыражения, скорее — продающий свой труд, он, скажем так, не очень щепетилен в смысле идейной направленности своих произведений, да простится мне устаревший термин. В свободном обществе он ангажирован продюсером, то есть рынком; в обществе тоталитарном — властью. Заметим, кстати, как они похожи — их Голливуд и наш соцреализм: положительный герой, «достойный подражания», — там и здесь, и «хэппи энд» знаменитый, то есть по-нашему благополучный конец, порок наказан. И, конечно, оба краеугольных камня на месте: «партийность» и «народность», только там это называется по-другому, вернее, никак не называется...

А.Роом, Е.Андриканис, Николь Курсель, Т.Макарова, Ю.Райзман, С.Юткевич, С.Герасимов

Я ударился в теорию, пора возвращаться к рассказу. Итак, все мы, кто в большей, кто в меньшей степени, занимались профессией, в общем-то, безразличной к нашим собственным взглядам и убеждениям, и это было, так сказать, в порядке вещей. Те из нас, кто был мало-мальски честен, избегали прямого вранья, по крайней мере в художественном, игровом кино; старались взять у идеологии ее внешнюю гуманистическую риторику, впадали временами в «абстрактный гуманизм» — грех, преследуемый бдительным начальством, — и тем не менее работали применительно к режиму, принимали его как данность, радовались любым признакам его смягчения. Хотелось лучшего. Но — в рамках допустимого.

Некоторые из нас, убедив себя, что писать правду о современной жизни все равно не дадут, или, может быть, испытывая вообще отторжение от современной жизни — такое тоже бывало, — занялись мифами из прошлого, скажем, из эпохи гражданской войны. Два моих товарища, соавторы, люди высокой личной порядочности и виртуозы в своем деле, создали целый цикл сценариев и соответственно фильмов на эту тему, среди которых и очень приличные, с прекрасными актерами. «Красные» выступали там, естественно, героями, защитниками правого дела, иногда с оттенком донкихотства, но и «белые» не выглядели монстрами, несли, как говорится, «свою правду». По тем временам это были просто хорошие фильмы, не знаю, как смотрятся они сейчас...

Кое-кто из коллег занялся всецело «детской» тематикой, более безобидной, нежели фильмы про взрослых; выручал еще и жанр, мера условности.

Третьи пытались, как ни трудно, осваивать «современную тему» (чаще всего потому, что не умели ничего другого) и как-то еще продирались сквозь цензуру, с царапинами, купюрами, умолчаниями и прочими убытками, но все же...

И наконец, четвертые жили откровенно двойной жизнью, в данном случае литературной. В «Июльском дожде» есть реплика по поводу песен, которые поет под гитару наш герой Алик — Юрий Визбор. Кто-то спрашивает, чьи это песни. Ему отвечают: «Вадима Брусникина, художника. Днем он художник, пишет картины в духе академии: «Комбайны вышли в поле», — а по вечерам сочиняет эти песенки». Признаюсь, был у нас с Хуциевым тогда реальный прототип из нашей же среды...

Личное отношение к власти, к происходящему в стране и мире оставалось как бы чем-то отдельным, не связанным напрямую с тем, что ты сегодня пишешь и ставишь в кино. Больше скажу: было ощущение, что все мы, кто бы что ни писал и ни ставил, в глубине души настроены одинаково, думаем примерно одно и то же. Это уж потом, когда наступила свобода и сброшены были маски, надетые на всех нас, оказалось, что лица-то у всех разные, и мыслим далеко неодинаково, и есть кто

любил этот строй и продолжает любить, а вы как думали? Тут все и пошло делиться на тех и этих. Коварная эта вещь — свобода.

А в ту пору, в том болшевском доме, все казались связанными одной судьбой, и это сплачивало нас. Лукавили с властями, кто как мог — кто пытался обойти, кто приспосабливался к тому, что есть, но друг с другом, могу сказать, не лукавили, не враждовали — дружили. Я пишу эти строчки в дни, когда мир культуры прощается с Иосифом Бродским, скончавшимся в Америке, и вот его слова, только что прочитанные: «Мне казалось, — говорит Бродский, — что самым замечательным продуктом советской системы было то, что все мы — или многие — ощущали себя жертвами страшной катастрофы, и отсюда было если не братство, то чувство сострадания, жалости друг к другу. И я надеялся, что при всех этих переменах это чувство сострадания сохранится, выживет. Что наш чудовищный опыт, наше страшное прошлое объединит людей — ну хотя бы интеллигенцию. Но этого не произошло... От этого мне хочется реветь...»

Это — про нас.

Дружили. И от этого, по крайней мере, жилось весело. Как нам весело жилось в Болшеве! Несмотря ни на что! Режиссеры, как им и положено, пытались учредить неусыпную опеку над своими сценаристами, сценаристы бегали от режиссеров. Я был свидетелем знаменитой впоследствии сцены, когда Марк Семенович Донской разбил гитару Галича. Галич, вместо того чтобы работать над сценарием, сидел, как всегда, в компании, с гитарой. Разъяренный Донской искал его по всем комнатам и наконец застукал здесь. Гитару он выхватил и с размаху шмякнул об стул.

У Ларисы Шепитько точно так же запропастилась куда-то Наташа Рязанцева, они работали над «Крыльями». Наташа оказалась в бильярдной. Найдя ее там, Лариса недолго думая схватила шар и, к счастью, промахнулась.

Я по бильярдным не ходил, но позволял себе в рабочее время, вместо того чтобы в шестой раз переписывать сцену для Райзмана (об этом рассказ впереди), писать что-то другое, для себя. На этот случай ящик стола был слегка выдвинут, и я мог при появлении моего режиссера быстро смахнуть туда посторонние листки, погрузившись в нашу с ним рукопись, лежавшую всегда наготове.

Интересно жили.

Теперь признаюсь, что под неким Вадимом Брусникиным, упомянутым в «Июльском дожде», подразумевался наш друг и коллега Александр Галич. «Комбайны» же, о которых он писал «днем» (в фильме, помнится, их поменяли на «мирный атом»), — это были сценарии, ничего общего не имевшие с «вечерним» занятием — песнями. Галич, смотревший нашу картину, намека не понял.

Нас связывали отношения той необязательной московской дружбы, когда люди, кажется, близки, откровенны друг с другом и интересны друг другу от встречи до встречи, с интервалами иногда и в годы. Слово «связывали» поэтому употреблено неточно: люди в этих дружеских отношениях как раз ничем не связаны. Тема эта, кстати сказать, затронута в «Июльском дожде».

Саша Галич жил жизнью нормального, в меру преуспевающего столичного сценариста: посещал наши сборища в Союзе кинематографистов, ездил в Болшево, жил там подолгу, не пренебрегал и турпоездками, когда представлялся случай, то есть был вполне «выездным» до поры до времени. Года три подряд мы с ним на пару вели в Союзе мастерскую молодых сценаристов (по понедельникам, с семи вечера), и занимался он этим с большой охотой. Нашими подопечными были Мережко, Червинский, Трунин, Полонский, Тополь, Ахундова, Осетинский и другие тогдашние «начинающие» — неплохая компания. С собственными сценариями у Александра Аркадьевича тоже, насколько я знаю, не было трудностей: что-то на «Ленфильме», что-то на студии Горького, какая-то советско-французская картина, по поводу которой он катался в Париж, плюс что-то еще, как водится, в Средней Азии. И затянувшийся «Шаляпин» с Марком Донским.

Думаю, даже знаю наверняка: жизнь свою он менять не собирался.

Был не чужд порокам: попивал, даже, кажется, кололся, о чем я когда-то слышал краем уха, а теперь прочел в «Дневнике» Нагибина. В застолье был неотразим.

К песням своим сам он вряд ли относился серьезно. Во всяком случае, до поры. Как и предшественники его — Окуджава, Высоцкий. Началось с застолий. Слышал я эти песни множество раз — все в том же Болшеве, в домике, где мы жили с Хуциевым, и потом еще и еще, в компаниях,

допоздна. Помню вечер на берегу Клязьмы, когда гуляли втроем — он, Хуциев и я, и он спел нам, став ногой на пенек и пристроив гитару к колену:

Мы поехали за город,
А за городом дожди,
А за городом заборы,
За заборами вожди... —

песенку Гены Шпаликова, вскоре ставшую популярной, а ныне уже, наверное, забытую.

Там трава несмятая,
Дышится легко,
Там конфеты мятные
«Птичье молоко»...

И там еще несколько строф. А последние две, как сообщил нам Галич, добавлены им самим:

А ночами, а ночами
Для ответственных людей,
Для высокого начальства
Крутят фильмы про блядей.
И, сопя, уставится
На экран мурло,
Очень ему нравится
Мэрилин Монро.

Песни этой в сборниках Галича, щедро изданных в наше время, я не нашел и поэтому привожу ее здесь.

Другие песни широко известны. Среди них есть замечательные песни-новеллы, например, про «товарища Парамонову», и откровенно политические: «Помолчи, попадешь в первачи» или «Гуляет охота». Век песни недолог, но эти, я думаю, останутся.

Одна из песен, хочу похвастаться, посвящена мне. Я слышал ее лишь однажды и, жаль, не записал — хотя бы текст. Песня навеяна, как объяснил Галич, моим сценарием про командировочного и телефонистку в местной гостинице, в ту пору зарубленным; в ней тот же сюжет, прекрасно исполненный, как я помню, и музыкально, и словесно. Вообще песни сюжетные, «из жизни», с реалиями, как сейчас говорят, удавались ему особенно.

Должен меж тем признаться, что не сумел, может быть, не успел в свое время оценить песни по достоинству. Были они для меня скорее лишь какой-то составной частью наших посиделок, чем-то по-своему талантливым, остроумным и рискованным, существовавшим как бы в придачу к основной жизни, той, что «днем». Днем — сценарий фильма «Государственный преступник» о наших доблестных чекистах, был у Галича и такой, а вечерами — «эти песенки». Что-то тут смущало.

Когда он пел про Колыму, меня передергивало. Вот за этим столиком, за бутылкой хорошего коньяка, в компании столичных интеллигентов, с пачкой «Мальборо» и — в замшевом пиджаке. Что-то здесь совсем не вязалось с телогрейкой зэка. Пиджак, вероятно. Мешал пиджак.

Да и интеллигенты, надо сказать, были хороши. Эти вот бородатые физики, что с некоторых пор повадились к нам на посиделки, хлебом их не корми — дай послушать крамолу, — днем они, опять же днем, благоразумно трудились в своих секретных «ящиках» и получали свои ордена за мирный и немирный атом.

Тут есть, конечно, предмет для спора. Я считал, что для прогресса, для общественного мнения, для движения от несвободы к свободе, в конце концов, такие легальные произведения, умные и честные, как, скажем, «Пять вечеров» или «Назначение» Володина, значат гораздо больше, чем запретные стихи и песни в узком кругу. И, конечно, шокировала двойная жизнь, вот это циничное отношение к профессии, к которой я и мои друзья относились, как к делу жизни.

И песни, и разговоры за рюмкой коньяка оказывались всего лишь антуражем, частью комфорта, если за них ничем не пожертвовано. Так это выглядело в то время.

Случилось иначе. От Галича в конце концов потребовали жертвы. Он не был к ней готов.

Однажды под Новый год я услышал по телефону его упавший голос: что-то случилось, он просил срочно к нему зайти, мы жили в соседних домах. «Ты ничего не знаешь?» — «Нет».

Оказывается, накануне его исключили из Союза писателей. Он рассказал мне подробно об этом судилище. Среди судей были, увы, Катаев и Арбузов. Последний имел зуб на Галича: тот где-то неосторожно высказался в его адрес. Арбузов не нашел лучшего места и времени, чтобы отплатить обидчику.

Случается с нашим братом. Исключили единогласно. Галич выглядел растерянным. Он спрашивал: как ты думаешь, в Союзе кинематографистов меня оставят? Ведь там же у нас хорошие люди в руководстве, не то что на улице Воровского... Что я мог ему ответить?

Он не был диссидентом, он не хотел им быть. Его вполне устраивала та его жизнь, что была. И то, что песни вышли за пределы его круга, разошлись по городам и весям, было для него скорее фактом литературным, фактом признания, и это, конечно, льстило ему, а кто бы тут устоял? По его же версии, неприятности начались с того, что на свадьбе в одном московском доме кто-то поставил пленку с его, Галича, песнями, и папа невесты, член Политбюро, вознегодовал. А тут еще вышла где-то, кажется, в Сан-Франциско, книжечка с его текстами, да еще и с предисловием архиепископа, где сказано было, что автор — узник сталинских лагерей. Это почему-то особенно возмутило братьев-писателей.

Жизнь, таким образом, сама разрешила наш давний негласный спор: за свое хобби, ставшее призванием, за песни свои и славу Александр Галич заплатил дорогую цену.

Он и в эмиграцию не хотел. Его выталкивали — сначала лишив заработка, отгородив от общества, в котором он нуждался, как мало кто другой, а затем попросту предложив убраться в двухнедельный срок по израильской визе.

Песня, написанная им в изгнании — «Когда я вернусь», — переворачивает душу. Это, может быть, самое сильное, что им написано. Начиналось с шалостей в болшевских домиках, кончилось вот так...

С Шукшиным мы оказались в одном домике, красном, вдвоем. В тот год, 1970-й, если не ошибаюсь, я прожил в этом домике всю зиму, занимаясь бесконечными поправками к сценарию «Визит вежливости», который мы писали с Райзманом, и параллельно, тайком от Райзмана, делая что-то свое. Соседи в домике менялись. Сначала это были шахматисты — тогдашний чемпион мира Борис Спасский и с ним еще три гроссмейстера. Каким ветром их сюда занесло? Три гроссмейстера тренировали Спасского перед матчем с Фишером. Днем все четверо отсыпались, а поближе к вечеру в маленьком холле у телевизора начинались игры, но играли почему-то не в шахматы — резались в карты, притом с изрядным шумом. Это был, как объяснил мне Спасский, бридж, игра, по его словам, более популярная в мире, чем шахматы. Я был, по-видимому, единственным киношником во всем Доме творчества, с кем они четверо по необходимости общались. Ни к популярным актерам и актрисам, которых они могли видеть в столовой, ни к фильмам, что показывали по вечерам, не проявлялось ни малейшего интереса. Я иногда звал их посмотреть кино, но тщетно. В иные вечера, вспомнив о своей миссии, садились они и за шахматы, сопровождая ходы присказками вроде: «А вот мы вам на это сделаем один ма-аленький шах!» — совсем как какие-нибудь командировочные в купе поезда. Проигравший ставил бутылку, а когда и две, они выпивали вчетвером, предложив для приличия и мне, затем ложились спать — где-то уже в третьем часу, а то и позднее.

Спасский был из них самым контактным, мы иногда разговаривали. Своего будущего соперника он называл гением, особенно же ставил в заслугу Фишеру то, что с его приходом резко выросли шахматные гонорары. Однажды я задал интересовавший меня вопрос: что происходит с шахматистом с течением лет? Как отражается возраст? Ответ был занятный. С возрастом, сказал Спасский, силы естественно убывают, но это вполне компенсируется опытом, эрудицией, так что нельзя сказать, что человек играет хуже. Ослабевают — и это действительно сказывается на игре — воля к победе, ненависть к сопернику. «А! Ну и что!» — начинаешь думать с годами: появляется мудрость, и вот тут главная опасность и слабина.

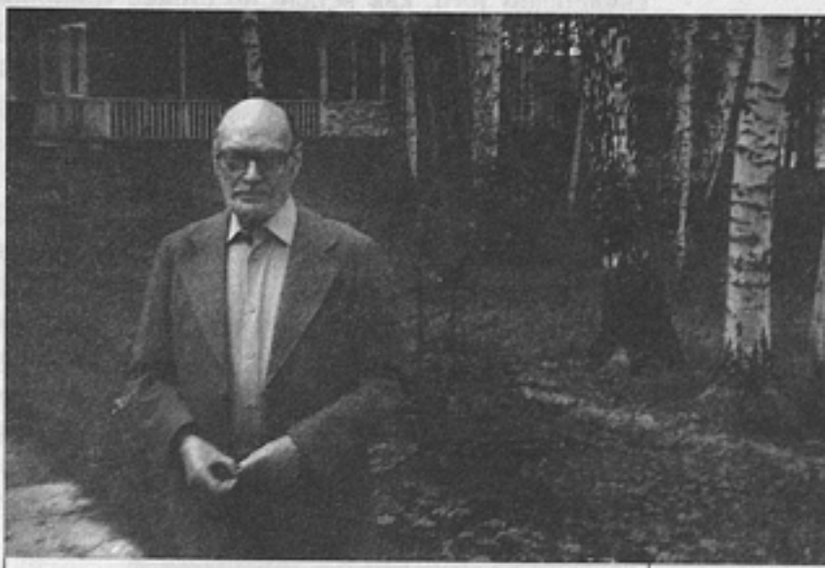
Не знаю, что испытывал он в матче с Фишером, так скандально проигранном, но все время, следя за матчем, я вспоминал эти слова. Болел я, конечно же, за Спасского. Не помогло.

Шахматистов в красном домике сменил Шукшин. Он поселился в комнате напротив моей, третья оставалась пустой, в ней мы устраивали вечерние чаепития — чаще всего вдвоем, иногда с гостями, но без крепких напитков. «Это — когда я еще пил», — говорил Шукшин, вспоминая какой-нибудь эпизод из прошлой жизни. «А знаешь, почему я бросил? Утром — стыдно!..»

Занимался он в тот месяц «Степаном Разиным», давно написанным и уже однажды зарубленным в инстанциях; теперь вдруг забрезжила надежда: появился какой-то немец продюсер, предложил выгодный контракт, Шукшина срочно вызвали к начальству и попросили расширить сценарий, сделав из двух серий три: такое условие поставил немец. Это оказалось трудным делом, Шукшин, по его словам, проклял все на свете и уж сам был не рад, что взялся, но работал.

В то время не было еще «Калины красной», проза Шукшина только-только становилась известной; не знаю, существовали ли уже «Сапожки», «Жена мужа в Париж провожала» — этот рассказ я считаю гениальным, вообще прозу Шукшина, по видимости бесхитростно простую, на самом же деле глубокую и значительную; эти рассказы, в которых именно рассказано, отношу к высоким образцам искусства. В ту зиму, повторяю, зрелая проза Шукшина только начиналась, лучший фильм его был впереди, но Егор Прокудин из «Калины красной» уже существовал — русский человек, не купленный, злой, страдающий в пространстве между брошенной деревней и чужим неуютным городом пятиэтажек. Скоро он будет явлен и станет любовью миллионов близких по судьбе и духу людей, а сейчас он жил со мной по соседству.

За годы после смерти Шукшина кто только не писал воспоминаний о нем. Даже бывший наш министр Романов опубликовал свои мемуары в журнале «Искусство кино», где, в частности, рассказывает, какие поправки делал Шукшину и как тот болезненно на них реагировал. (Речь шла, помнится, о фильме «Ваш сын и брат».) Так что каждому, очевидно, есть что вспомнить. Я пишу сейчас эти странички в осторожной надежде добавить что-то свое, быть может, никем еще не рассказанное и не известное.



Ю.Райзман. Болшево, 1984

Он поразил меня страстностью натуры. Вечерами, как все нормальные люди в Болшеве, мы крутили «Спидолу», слушали «голоса». Без комментариев не обходилось. Но что интересно: в его отношении к властям не было интеллигентского брюзжания, свойственного всем нам — кому в большей степени, кому в меньшей. Он не брюзжал, не насмешничал — он ненавидел. Было три объекта ненависти, три предмета, по поводу которых, если заходил разговор, он не мог рассуждать спокойно: это, во-первых, разумеется, колхозы, во-вторых, чекисты и, в-третьих, как ни странно, великий пролетарский писатель Максим Горький. «Ну что уж ты так к нему прицепился», — заметил я однажды. И услышал в ответ: «Это он, сука такая, внушил Сталину, что крестьянство — слепая стихия, которую надо укротить». Не знаю, где он это вычитал, но был в этом уверен, крестьянство же, судьба крестьянства была его непроходящей болью, но это, наверное, факт общеизвестный.

Притом в рассуждениях своих, как и в произведениях, был он далек от идеализации сельского народа и уж никак не считал деревню хранительницей и оплотом добрых патриархальных начал. В нем жила обида, и вот какая: они с сестрой росли без отца, расстрелянного в 37-м, и «бывало, выйдешь к колодцу, тебе кричит вся деревня: «У-у, вражонок!» Ни сочувствия, ни милосердия от земляков-сельчан.

После школы служил он, оказывается, на флоте, на Черноморском; попал на корабль, предназначенный для радиоперехвата, в команду дешифровальщиков, так, кажется, это называлось. Прослужил четыре года вместо положенных пяти: заработал язву желудка и был комиссован. Воспоминания о флоте были также непатриотические.

Это не мешало ему состоять в партии, куда он вступил, вероятно, там же на флоте (в энциклопедическом словаре «Кино» указан 1955 год, у них там отмечены такие даты). Насколько я знаю, он исправно посещал собрания, не говорил ничего лишнего где не надо, ничего не «подписывал» — одним словом, не лез на рожон, оберегая свое благополучие для главного дела жизни, — и тут уж он не солгал ни единой строчкой. Так тоже можно. И, признаюсь, такой вариант общественного поведения мне ближе всякого другого. Как там у Есенина: «Отдам всю душу Октябрю и Маю, но только лиры милой — не отдам!»

Годы спустя, возвращаясь мыслями к тем ночным разговорам, я задавался вопросом: с кем, интересно, был бы Шукшин сегодня, доживи он до этих дней? Я имею в виду, конечно, политические взгляды, так разделившие нас всех, да и взгляды литературные тоже, одно с другим связано, как это ни печально. Уже и тогда, в пору наших с ним общений, поговаривали, что Вася, мол, не чужд агрессивного

национализма, что он не прочь, мол, высказаться в определенном роде об евреях и так далее. Я всегда доказывал, что это не так, что Вася человек как раз иной ориентации, ссылался на дружбу его с «Новым миром» Твардовского и, наоборот, разрыв с «Октябрем» Кочетова, что само по себе было характеристикой. Название журнала звучало, как обозначение одной из двух непримиримых партий, партии уже были! Сам Шукшин красочно описывал мне, как он был поначалу пригрет «Октябрем» и даже напечатался там, но вот однажды сидит у них в редакции, в большой комнате, и видит вдруг: все встают. В чем дело? А это редактор вошел, Кочетов, вот они и повставали. «Ну, думаю, шалишь, — продолжал Шукшин, — чтобы я так вставал? Да ни за что на свете! Пошел потихоньку к двери да и был таков!»

Пришлось к слову: в павильоне «Мосфильма», на съемках фильма «Освобождение», он был свидетелем того, как встали по стойке «смирно» и отдали честь генералы — консультант фильма генерал армии со свитой — при виде грузинского актера в образе товарища Сталина. Шукшин оказался там в качестве исполнителя роли маршала Конева — упросил режиссер. Прежнего исполнителя пришлось снять с роли, его забраковал сам маршал, не найдя достаточного сходства. А ты, мол, как раз похож — выручай... И вот такая сцена. Шукшин божился, что не придумал ее. Показывал в лицах. По стойке «смирно» и — руку к козырьку!

По поводу «Нового мира» советовался: что делать? Только что сняли Твардовского, разгромили редакцию. А у меня там два рассказа идут в номер. Забрать или оставить?

Прошло время, и Вася наш, как рассказывали, стал водить дружбу со своим тезкой Беловым, а печататься — даже не в «Октябре», а в «Нашем современнике». Белов, несчастный, каким он кажется, закомплексованный, лишенный улыбки человек, притом автор «Привычного дела» — без преувеличения, шедевра русской словесности, — отличался даже и в своем стане неприкрытой злобной ксенофобией. Позже, уже в годы Горбачева, он ударился в политику, но представлял почему-то КПСС, хотя по логике должен был находиться по другую сторону. Но кто их поймет? Замечено только, что политическая и всякая подобная деятельность развивается тогда, когда иссякает художественный дар.

Не знаю, что там и как, только думаю, что для страстного, постоянно взыскующего истины Шукшина и это вот увлечение было не последним. И почему-то не вижу его среди нынешних коммунистов (это уж точно), как и в стане демократов, вообще в каком-нибудь стане.

Так мы жили в нашем красном домике, почти не разлучаясь весь месяц, если не считать субботних и воскресных дней, когда к Васе приезжала семья. Тут происходили какие-то странности: Вася с женой Лидой и двумя девочками — я их помню в шубках, укутанных, два таких колобка — удалялись к себе, и эти два дня мы почти не общались. В воскресенье вечером, проводив их на электричку, Вася возвращался и уже с порога оживленно, как ни в чем не бывало, обращался ко мне, потирая замерзшие руки: «Ну что, чайку? Как там твой кипятильник — цел?» И так — до следующих выходных...

Весной того же года, месяца два спустя после красного домика, встретив его где-то на студии, я спросил, что там у него с «Разиным», ведь еще при мне, чертыхаясь, он закончил работу. Вася грустно махнул рукой: зарубили. «Что, опять?» — «Да, представь себе! Б. сказал, — тут он назвал высокопоставленного чиновника в Госкино, человека умного и циничного, — Б. сказал: «Что, русский бунт хочешь показать? Не дадим, не надейся!»

Жить ему оставалось четыре года.

ПРОФЕССИЯ

В те зимние месяцы в красном домике я учился профессии. Утрами, после завтрака, всегда в одно и то же время, заглядывал ко мне мой режиссер, мы отправлялись с ним на прогулку, обговаривая какую-нибудь очередную сцену; потом я садился эту сцену писать — или, как принято говорить среди режиссеров, записывать; потом, ближе к вечеру, мы садились обсуждать «записанное», после чего я творил второй вариант, за ним третий и так далее.

Оказывается, то, чем я до сих пор занимался, было чем угодно, только не профессиональной работой, каковая требует от сценариста особых навыков, усердия и терпения, чего я, признаться, был лишен. Зато учитель мне достался отменный — сам великий профессионал и труженик — Райзман Юлий Яковлевич.

Тут мне придется отступить назад, углубившись в собственную биографию.

Было так. После нескольких фильмов, в особенности же «Июльского дождя», я, так сказать, укрепился на ниве сценаристики, сделавшись в некотором роде известным. Это была, конечно, не мировая слава, о которой человек разумный мечтать не должен, коль ты подался в сценаристы, но все же, скажем так, возможность не объяснять каждый раз, кто ты такой; как говорится в таких случаях — широко известен в узких кругах. Это даже не так тешило самолюбие, как позволяло беспрепятственно заключать договора, получать авансы и на них жить. Ты мог писать, в сущности, для себя, в стол, в никуда, в свое удовольствие — за аванс в 1500 рублей, после которого, если постараться, получишь еще столько же в два приема «за поправки», чем плохо! Случалось и так, что сценарий в конце концов шел в дело — и так появилось, кстати сказать, немало замечательных фильмов, — в любом же случае авансы обратно не взыскивались, что давало какую-никакую, а все же независимость. Я мог бы привести список тех, кто избрал для себя такой способ жизни, и там неплохие имена!

Но воздадим должное и редакторам, при чьем благородном попустительстве возможна была до поры, до времени такая роскошная жизнь. На «Ленфильме» в Первом творческом объединении неутомимая Фрижетта Гукасян и ее коллеги неизменно привечали нас, поддерживали наши сомнительные замыслы, из которых, как я уже заметил, что-то иной раз и выходило.

(Уникальное явление, согласитесь! Связанное, как ни странно, с нашей российской непрактичностью и советской нищетой. Ибо где же еще сценарист — не поэт, не прозаик — мог жить и писать подобным образом! Наша бедность была нашей независимостью. Вопрос «Как хорошо продать хороший сценарий» — название книжки нашего коллеги, изучившего стандарты Голливуда, так сказать, на месте, — еще не стоял на повестке дня.)

Вот так в очередной раз я привез кота в мешке — заявку странички на четыре с историей, взятой из записной книжки; потом, как всегда, тянул, брал пролонгации, потом наконец сел (не отдавать же аванс) и написал за месяц сценарий, сыгравший затем немалую роль в моей жизни, — «Путешествие в другой город». Там по сюжету командировочный начальник заводит роман с телефонисткой в гостинице.

Это был как раз тот случай, когда автор получает свои честные 50 процентов, то есть три тысячи, правда, в три приема, каждый раз с обсуждениями и поправками, после чего сценарий закрывают, и никто не в обиде.

Здесь эпопея была долгой. Режиссер, для которого предназначался сценарий, сначала отказался, посчитав идею недовыраженной или что-то в этом роде; потом, год спустя, вернулся, но к этому времени оказались уже и другие претенденты, автору пришлось делать выбор между Кирой Муратовой, Ильей Авербахом, появившимися почти одновременно, и режиссером, для которого сценарий был как бы написан изначально, и автор поступил, как честный человек, о чем потом, как всегда, жалел.

Ю.Райзман с В.Алентовой и А.Папановым на съемках фильма «Время желаний»

Финал был печальный. Сценарий вернулся с язвительными пометками самого тогдашнего министра Романова, через страницу уличавшего автора в пошлости; на титульном листе его же рукой было приписано вслед за названием: «...или Мужья в командировке». Министр славился своим пуризмом, терпеть не мог всяких там адюльтеров и пр. Могу себе представить меру его страданий сегодня, если он смотрит кино или телевизор. Экземпляр с его пометками храню до сих пор, как реликвию.

Дело было, наверное, не только в некоторой фривольности, оскорбившей вкус нашего министра. В конце концов, герой мой был холост, разведен, героиня тоже, так что никто никому, к счастью, не изменял. Другое дело, что отношения все-таки не были надлежащим образом оформлены, и герой к тому же, потеряв голову, сбегал со своей телефонисткой неведомо куда, не сказавшись, на несколько суток и там еще где-то венчался с ней, словом, вел себя не совсем адекватно, как сказали бы сегодня, при том, что был, ясное дело, каким-то номенклатурным начальником. Что бы это все значило?

Не Бог весть какая крамола, никакой политики. Проходили вещи иной раз куда более острые. Но — понятные. Непонятность, я тогда уже заметил, то есть «что он хочет этим сказать?» — раздражала начальство более всего.

Режиссер мой, увы, не стал обивать пороги в поисках компромисса, как это делали многие в его положении, а тут же переключился на другой сценарий, за что я, конечно, не мог быть на него в обиде. Мне остался на память экземпляр.

За эти год или два, пока длилась эпопея, сценарий разными путями попадал в руки разных людей, часто без ведома автора, чем автор немало гордился. Так, кстати, прочла сценарий Кира Муратова. Так объявился и еще один читатель, совсем неожиданный: Сергей Аполлинариевич Герасимов. Услуг своих, как режиссера, он правда, не предложил, но пожелал встретиться с автором. Мы созвонились.

Я понял так, что сценарий мой если не понравился целиком, то по крайней мере заинтересовал Сергея Аполлинариевича, и — не удивился этому: ему должен быть близок мой герой, они похожи. Так я пытался написать. Вот эта осанка крупной личности — может быть, и в самом деле крупной, эта магнетическая власть над людьми: что дозволено Юпитеру, не дозволено быку, — и, может быть, в иные часы — саднящее душу одиночество.

Я даже использовал деталь, рассказанную мне когда-то Марленом Хуциевым: общение с Герасимовым, говорил он, возможно обычно лишь в одной мизансцене — он идет куда-то, не останавливаясь, не меняя шага, а ты как бы сопровождаешь его. Остановился он — остановился и ты. И так далее. Именно так у меня ходит в сценарии мой герой Кириллов со своими приближенными. Целая ремарка на эту тему.

Одним словом, свидание обещало быть интересным. Мы встретились в союзе, на Васильевской. Сейчас уже не помню его монолога, а это был, конечно же, монолог, мои короткие реплики не имели значения. Говорил он, как всегда, сложно, увлекательно, мысль кружила ассоциациями. Он как бы рассказывал мне мой сюжет в своей интерпретации, и было это очень интересно, я едва успевал следить за извивами рассказа. Если б сценарий был уже разрешен или, скажем, он сам собирался его ставить, тут можно было бы почерпнуть немало интересного для работы в дальнейшем. Но о работе в дальнейшем сказано не было ни слова. Сама же встреча протекала как нарочно в той же уже описанной мизансцене, прямо по сценарию. Произнеся первые фразы, он двинулся, и я поневоле — вслед за ним. Он шел, не оборачиваясь, подразумевалось, что я иду рядом, и я шел рядом. Как раз только что построили новый Дом кино, и он направился его осматривать, по пути обрастая свитой. Прошли коридорами, заглянули в бильярдную, поднялись в помещение ресторана. Здесь он сделал несколько замечаний относительно отделки стен. Это перемежалось суждениями о моем сценарии, и я продолжал находиться рядом; потом Дом кино стал явно превалировать, и я потихоньку отстал от группы и ретировался. Подозреваю, что он этого и не заметил.

Никакой досады по этому поводу я, надо признаться, не испытал, скорее принял это как должное, подсознательно, вероятно, признав право за моим собеседником вести беседу именно таким образом. Так сами мы добровольно становимся той свитой, что, как известно, играет короля. Но почему? Секрет этот занимает меня по сей день. Что это за магия власти, которой обладают одни и не обладают другие? Почему, скажем, Симонов — «крупная личность», Герасимов — «крупная личность», а имярек — не крупная, хотя, может быть, тоже Богом не обижен, но вот не крупная, и всё тут, потому и семенит рядом с крупной... В чем тут дело?

Но у меня еще будет случай, надеюсь, порассуждать об этом в книжке, а сейчас — к делу, вперед.

Итак, рукопись моя оказалась, к удовольствию автора, почти на положении самиздата, то есть чем-то таким, что читают не по долгу службы, а добровольно, передавая друг другу. И таким образом моим читателем и оказался вслед за Герасимовым другой наш классик — Юлий Яковлевич Райзман.

Мы были знакомы по болшевскому Дому, где он, как уже сказано, жил почти постоянно. В отличие от Герасимова, он не занимал никаких общественных постов, не председательствовал на собра-

ниях, не выступал с речами, не писал статей и книжек, даже, оказывается, нигде не преподавал. Единственным делом, которое его занимало, была режиссура, если не считать пристрастий весьма традиционных: днем в Болшеве он совершал регулярные моционы, а вечерами играл в преферанс или смотрел футбол по телевизору. Иногда мы прогуливались вместе, рассуждая о политике. Ни профессия, ни известность не оставили отпечатка на его облике и манере поведения. Если Юткевич, его приятель, был по всем признакам человеком искусства, принадлежал миру артистической богемы, а в Герасимове угадывалась государственная величина, то Юлий Яковлевич походил скорее всего на скромного обывателя, а уж иной раз, на прогулках с политическими прогнозами, заставлял вспоминать о славных «пикейных жилетах» из Ильфа — Петрова. Добавьте к этому галоши, в которых он ходил, кажется, единственный к тому времени во всей Москве. Вечные шутки по этому поводу его не трогали.

Был он при том достаточно замкнут, безукоризненная выдержанность и вежливость образовали невидимое препятствие, холодок, своего рода воздушную подушку между ним и окружающими. Известно было, что он никогда никуда не торопится и не опаздывает, и это тоже было частью душевного комфорта, которым он, судя по всему, дорожил.

Сценарий мой ему вручила Нина Скуйбина, мой добрый друг, редактор «Мосфильма», по собственной инициативе и, очевидно, с какими-то практическими видами на этот счет. Он, как мне рассказывали, слегка удивился, что это не сделано самим автором, с которым они не далее как в минувшее воскресенье прогуливались по болшевским аллеям. Но рукопись взял, предупредив, что читает медленно. Читать он, как выяснилось, и впрямь не большой был охотник, зато, как опять-таки выяснилось, хорошо, до мелочей помнил прочитанное. Недели две спустя, гуляя по дорожкам, мы с ним уже подробно обсуждали сценарий. Райзман фантазировал, как поставил бы ту или другую сцену, каких позвал бы актеров и каких уточнений, а проще сказать переделок потребовал бы от автора, если бы... если бы сценарий этот был проходимым. Но... увы, к сожалению... А почему? А потому что... — и тут он выложил весь набор претензий как бы от имени идиотов редакторов. Ни один из них, могу уверить, не сделал этого лучше, чем он. Таким образом, сценарий мой вновь был зарублен, теперь уже на аллеях в Болшеве.

О том, чтобы «пробивать» — как это делали с большим или меньшим успехом мы все, а тем более обманывать, принимая от одного начальства одни поправки, от другого другие, а потом путая карты и т.д., — и речи быть не могло. Обманывать Юлий Яковлевич не хотел и не умел. Он смотрел на меня весьма подозрительно, когда я описывал ему эту механику, испытанную людьми моего поколения.

Вскоре я получил его предложение работать вместе. Он только что закончил «Твоего современника» с Габриловичем. Нет ли у меня какой-то новой идеи?

О «Путешествии в другой город» — ни слова.

Впрочем, в разное время, уже и через годы, он вспоминал вдруг об этом сценарии. Однажды даже задумался о нем всерьез, и мы проговорили несколько дней подряд, и опять он замечательно фантазировал. Но — нет. Так, как надо, сделать не дадут, а иначе нет смысла. А «пробивать» и обманывать... — тут он смотрел на меня уже знакомым к тому времени холодно неподкупным взглядом честного человека, знающего цену авантюристам.

Итак, мне было сделано предложение. Пользуюсь этой терминологией намеренно. Тут все похоже, никуда не денешься. На ярмарке невест выбирает режиссер. Сценарист говорит «да» или «нет». Реже «нет», чаще «да».

Перед тем как решиться на этот шаг, мэтр, видимо, основательно все обдумал и взвесил. При всей видимой доступности он трудно сходился с людьми, долго привыкал. Среди режиссеров, как я потом убедился, близких друзей у него не было. (Режиссеры вообще, оказывается, не дружат между собой — свойство профессии, что ли.) Из сценаристов работал он только с Габриловичем и однажды с Ольшанским и Рудневой («А если это любовь?»). В данном же случае, как я понимаю, был изучен вдоль и поперек весь послужной список, прощупаны взгляды и пристрастия. При первой деловой встрече присутствовала супруга мэтра Сюзанна Андреевна; это были смотрины. Одним словом, дело было поставлено серьезно. Как при выезде за границу.

Новой идеи, достаточно убедительной для мастера, у меня не нашлось. Все, что я мог предложить, оказывалось либо неинтересным, либо непроходимым, тут он был строг и неумолим. В конце концов

общими усилиями мы сложили некий сюжет, довольно странный, с уходом в историю Древнего Рима, которую оба знали плохо̀, и с перебросами на современный военный корабль, что знали ненамного лучше. Кроме того, был у нас еще и город Неаполь, куда корабль приходит с визитом, и об этом тоже требовалось что-то узнать или сочинить из головы.

В те дни, сказавши мастеру «да», я, признаюсь, плохо представлял себе, что меня ждет. Предстояло же мне — ни больше ни меньше — становиться профессионалом. Им я до сих пор не был.

И вот что это значит. Любитель может позволить себе писать по настроению. Профессионал пишет всегда, в любую погоду. Любитель берет то, что ему близко. У профессионала нет выбора. Он умеет все. Он по-своему честен и щепетилен. И он умеет увлечься. Он мастер. Он связан канонами куда более строгими, чем какой-нибудь талантливый дилетант. И кто сказал, что для его ремесла-мастерства требуется талант меньший? Вы попробуйте — да так, чтоб в сценарии сходились концы с концами. Чтобы зритель следил за сюжетом. Чтобы это выглядело в меру умно и интересно. Не беда, если что-то было до вас в употреблении. Тем лучше. Узнавать знакомое куда приятнее, нежели постигать неизвестное.

Если при этом вы живете в России и, следовательно, хотите порассуждать о высоком искусстве, — Бога ради; это никому не возбраняется. Хотя иногда, конечно, выглядит странно. Я помню, с каким любопытством смотрели на нас западные коллеги в Варне на всемирном конгрессе сценаристов, когда наша делегация — Габрилович и я, во главе с Каплером, — толкала прочувствованные речи о проблемах сюжетосложения. Их там интересовали совсем другие проблемы: например, как получить деньги с Австралии за телефильм, переданный туда по спутнику из Великобритании. Тогда мы посмеивались высокомерно над их практицизмом, не догадываясь, что пройдут годы, и интересы наши в России также сильно сместятся в сторону искусственных спутников.

Уже и тогда, впрочем, при всей риторике большинство из нас были профессионалами — более способными, менее способными; других кинематограф не держал. Задача была в том, чтобы найти подходящий сюжет — разумеется, проходимый, — который был бы тебе под силу, и — вперед. Как можно работать над чем-то, что заведомо не проходит, или писать некую историю наобум, экспромтом, не зная конца, профессионал понять не мог. Это выглядело блажью, дилетантством. Тот же Юлий Яковлевич Райзман, еще до нашей с ним работы, с удивлением взирал на меня, пишущего неизвестно куда и для кого, то есть при отсутствии режиссера. Это не помешало ему годы спустя взять такой бесхозный сценарий и поставить по нему одну из лучших своих картин — «Время желаний». Исполнилось ему в тот год восемьдесят...

А первым нашим совместным опытом был «Визит вежливости». Сюжет, которому не откажешь в оригинальности. До сих пор не пойму, как удалось нам его изобрести. Ничего похожего ни один из нас еще не делал — он не ставил, я не писал. Подозреваю, что тут нужны были люди с другим объемом фантазии и, вероятно, эрудиции. Не бытописатели, скорее философы и артисты. Но что поделаешь, выбор был сделан, и я, как всегда, покорно шел за своим жребием. Пробелы в знании древней истории восполнялись с помощью учебников; знакомству с военно-морским флотом посвящена была поездка в Севастополь, там у нас появились друзья — моряки, так сказать, прототипы будущих героев. С современной Италией, что особенно приятно, тоже знакомились на месте — в Риме и Неаполе, где провели в общей сложности месяц. Развалины древних Помпей, куда по сюжету попадает наш герой, видели теперь и мы; наш оператор Наум Ардашников облазил их с фотоаппаратом. Что еще? Оставалось написать сценарий и поставить картину.

Но вот тут-то оно и застопорилось. Как, оказывается, легко придумывать, конструировать, и какая мука, когда сидишь за столом и нужен диалог, а персонажи у тебя молчат. Не хотят разомкнуть уста, что ты с ними сделаешь. Где взять эти слова?

Так, в борьбе с косноязычием шли дни и недели. Черт их знает, как там говорили в этом Древнем Риме, как общались между собой. Ведь не на этом же выспреннем языке. И не на бытовом. Как?

С современными сценами было полегче. А уж театр, современный, сегодняшний провинциальный театр, куда, по замыслу, приходит наш герой, морской офицер, со своей «помпейской» пьесой и где эту пьесу ставят, — театр получился у нас совсем недурно. И написал я эти сцены играючи, в один присест, молниеносно, и в фильме удались они на славу, и Алла Демидова в роли премьерши очень хороша. Что значит попасть наконец в свою стихию!

Картины я очень давно не видел — кажется, с тех самых пор. Помню несколько сцен, сделанных сильной режиссерской рукой, безукоризненно, в том числе, кстати, и итальянские сцены, в ночном

клубе, например. Это было снято в декорации — и сам интерьер, и кусок улицы — все в павильоне. Сейчас трудно себе представить, чтобы такое было построено. До сих пор не понимаю, откуда брались деньги и почему их нет сейчас.

Единственное, за что сейчас, наверное, было бы неловко, — это сцены на флоте, на корабле, и не потому, что они сами по себе плохи или фальшивы, — нет, пожалуй. Но в самой концепции фильма, в его умозрительном отвлеченном сюжете советскому флоту отводится роль чего-то, видимо, противостоящего атомной угрозе, а угроза эта исходит понятно от кого. Это не очень педалируется, но, скажем прямо, имеет место. И печать советской ортодоксальности — она, ничего не поделаешь, присутствует. Она — на лицах. И не потому, что мы так старались, а потому, что не думали об этом, тут честно надо признаться: не думали. Не понимали. И, наверное, не мы одни такие.

Но кинофильм, как я уже знал к тому времени, — это не только зрелище, проходящее в течение полутора часов на экране, но еще и целая жизнь, часть жизни, кусок жизни группы людей, над ним работавших, для которых процесс существует отдельно от результата, и месяцы, а то и годы, прожитые бок о бок, дороже и важнее этих полутора часов, что бы они там ни сулили — блестящий успех или полный провал.

«Визит вежливости» для меня — это Райзман.

Как трудно мне давалась профессия. Как мучил он меня, да и себя, наверное, тоже. «Ну что там наш плантатор?» — спрашивал меня при встрече Габрилович. Или: «Вы еще живы?» Он-то уж знал! Они с Райзманом сделали пять картин, позднее еще и шестую. «С ним лучше не спорить», — учил меня Евгений Иосифович.

Я со временем наловчился, делая вариант за вариантом одной и той же сцены, подкладывать ему в конце концов первый вариант, как якобы восьмой или девятый, смотря по обстоятельствам, — и это иногда сходило. В действительности первый вариант и есть чаще всего самый лучший, в нем еще таится свежесть импровизации. Но сознание того, что он восьмой и, стало быть, сценарист, этот потенциальный халтурщик, выложился наконец-то до дна, до седьмого пота, — успокаивало. И впрямь плантатор!

Зато на съемках, на площадке, с актерами, то есть там, где он занимался своим прямым делом, это была сама легкость. Веселый взгляд, завораживающий голос, кошачья пластика. И никакой тебе дотошности.

Два разных человека.

Помню, как он донимал меня разговорами об Антониони. Почему-то он привязался тогда именно к Антониони и его «рефлектирующим героям», которым мы в нашем фильме должны дать бой, показав нашего, советского героя, свободного от рефлексий. Я, как мог, возражал, ухмылялся, чем приводил его в ярость, выражавшуюся в краске лица и даже в повышении голоса, чего он себе вообще не позволял, — спорить было бесполезно, не зря предупреждал меня Габрилович. Вот еще, кстати, режиссерский характер: в любой полемике он, Юлий Яковлевич, должен взять верх, иначе быть не может. И вот в один из болшевских дней, как раз в разгар наших споров, вывесили табличку с названием очередного фильма, идущего в кинозале: «Затмение». Вот хорошо, обрадовался Райзман, как кстати: посмотрим вашего Антониони.

Мы сели рядом. В течение всего фильма он молчал; в какой-то момент мне показалось, что он часто дышит, и я скосил глаза, совсем как в рассказе Ромма о Сталине, смотрящем «Огни большого города» — был у Михаила Ильича такой рассказ. И как в том рассказе, где адмирал Исаков, сидящий рядом со Сталиным, увидел слезы на его глазах, так и я, взглянув украдкой, увидел — ну, может быть, не слезы, но какой-то странный блеск глаз у моего Юлия Яковлевича. Когда пошел финальный кадр с Моникой Витти и Аленом Делоном, их долгий неподвижный взгляд, устремленный куда-то в сторону, в одну точку, — он стиснул мою руку, чего с ним никогда не случалось, и проронил одну только фразу: «Великая картина!»

Больше к этой теме — по поводу Антониони — мы не возвращались...

Это вот резкое несовпадение его артистического дара с его же взглядами и высказываниями, почерпнутыми то ли из газет и телевизора, то ли еще откуда-то, поражало — и, наверное, не меня одного среди знавших его людей. Тут не было двоемыслия, как ни странно. Тот же Габрилович по многу раз в день, глядя на часы, бежал к себе в комнату слушать то «Немецкую волну», то «Свободу», в промежутках создавая «положительных героев» соцреализма, очеловеченных его талантом; сам он с мужеством и печалью признавался в этом на склоне лет. Юткевич также не пропускал «голосов»,

привозил мне Бунина «Окаянные дни», за что ему спасибо, а в промежутках писал свои бесконечные книги о «Ленинциане», да и фильмов на эту тему снял достаточно, при участии того же Габриловича. («Смотрели «Ленина в Париже»? — говорил он мне. — Ну что скажете? Какого я там левачка подпустил, а?» — совершенно серьезно!) Юлий Яковлевич мой также слушал «голоса», но затем лишь, чтобы сказать мне наутро, как они там все врут, сволочи. В 1968 году, во время пражских событий, он на полном серьезе уверял меня и Андрея Смирнова, что наши поступили совершенно правильно, введя туда танки, а иначе вошли бы войска ФРГ — бундесвер. «Кто вам это сказал?!» — возмущались мы. «Как кто? Вы не смотрели Юрия Жукова по телевизору?» И — не врал, не придуривался. Он действительно верил тому, что говорят в программе «Время». Академик Сахаров — крупный физик, кто с этим спорит. Но зачем же он полез в политику, что он в ней понимает. Учит, понимаешь ли, Леонида Ильича.

Можно представить себе нас с Андреем — и особенно, конечно, Андрея с его несдержанностью — во время таких разговоров. «Да вы что, охренели, Юлий Яковлевич!» — орал Андрей, не смущаясь разницей в возрасте. И старик, надо сказать, не обижался, поскольку любил Андрея. Но стоял на своем.

Что же, думал я тогда, можно требовать от какой-нибудь домохозяйки Марьи Ивановны, которой ежевечерне пудрит мозги Юрий Жуков, если даже режиссер с мировым именем верит этой топорной пропаганде. «Если б не наши, то в Прагу вошли бы немцы!»

А вот еще — вспомнилось: уже годы спустя, на картине «Время желаний», привязался ко мне с вопросом по поводу нашего героя: а чем он проявляет себя как коммунист? Напомню тем, кто видел картину: речь идет о персонаже, которого играет Папанов. При чем тут коммунист и как он должен себя проявить?

Да полно, умен ли этот человек! — скажет читатель.

Умен, отвечу я. Но не тем обыкновенным умом, обнимающим мир знаний как бы отдельно от мира чувств, — другим.

Он самородок.

Слово это почему-то прилагается к выходцам из деревенского люда. Так и видишь широкоскулого парня с пытливым взглядом. Но уж никак не столичного пижона с еврейским папой-портным. Такому мальчику полагалось бы зубрить науки в университете, этот же волочился за балеринами, посещал ресторан «Националь» и ипподром, так толком и не научившись грамоте. В годы военного коммунизма, как рассказывал мне сам Райзман, они с Рубеном Симоновым отплясывали чечетку в каких-то шалманах за мешок пшена.

Насчет грамоты — не преувеличение. Народный артист, профессор Райзман писал с грамматическими ошибками, что называется корову через ять, почерком человека, редко державшего в руке перо. Как он мог с таким правописанием окончить Московский университет, как значится в его биографии, ума не приложу. Скорее всего, это миф, и нигде он не учился, разве что в начальных классах гимназии.

Нигде не учился — и все умел.

Он рассказывал мне, как, живя у Шолохова в Вешенской, в пору «Поднятой целины», ездил с ним на охоту. Никогда до этого он не держал в руках ружье; ничего не оставалось, как следить за Шолоховым, подражая ему. И уж так хорошо подражал, что с первого же раза подстрелил утку. Шолохов потом долго допытывался, смотрел недоверчиво: ты раньше охотился, не ври!

А заключил так: «Ну и мимикрия же у тебя!» Что он имел в виду, я так и не понял, говорит Юлий Яковлевич.

На съемках «Коммуниста» он показывал актрисе Софье Павловой, как деревенская баба кормит грудью младенца, и вся съемочная группа, рассказывают, сбежалась смотреть.

В нем была щепетильная добросовестность профессионала, заставляющая вспомнить о знаменитом Райзмане-старшем, обшивавшем, как говорят, всю артистическую Москву. Что-то было в его отношениях с властью от отношений мастера и заказчика. Порой он искренне недоумевал, слушая наши с Андреем Смирновым речи: как же вы можете так рассуждать, ведь вы, стало быть, обманываете государство, а оно вам деньги платит!

На съемках он забывался. Тут он мог «обмануть» государство, не отдавая себе в том отчета. Тут улетучивались все соображения, политические взгляды, споры и даже страхи. Все побоку, перед глазами — кадр.

Когда-то, в 30-е годы, он мог сильно пострадать, наотрез отказавшись вставить в картину (кажется, это была «Последняя ночь») образ товарища Сталина, о чем настойчиво просили тогдашний директор студии и сам министр. «Но это не монтируется, — объяснял он им, — это не в сюжете» — и притом без всякого лукавства, чистосердечно. Он и нам признавался уже десятилетия спустя: не монтировалось.

На «Визите вежливости», на съемках, накинулся на нас с оператором: мы вдруг испугались и предложили несколько «смягчить» сцену в ночном клубе, в Неаполе, переодев наших моряков в штатское, чтобы они не так уж бросались в глаза в своих белых кителях. Или хотя бы снять вариант на крайний случай. Уж очень вызывающе. «Вот и прекрасно! — еще больше воодушевлялся наш режиссер. — Белые кители на этом фоне! Хватит обсуждений, надоели эти ваши страхи, всё, давайте снимать!»

Это был другой Райзман — Райзман на съемочной площадке.

Те, кто знал его смолоду, рисовали образ обольстителя-донжуана, разбившего, как говорили, не одно женское сердце. Он и в почтенные годы сохранил интерес к прекрасному полу. Как все в его жизни, это связано было с профессией. Женщины, с которыми он работал, актрисы, которых он снимал, всегда чувствовали в нем мужчину, на этот счет есть много признаний. Как ни обидно, интерес этот сразу же пропадал с окончанием съемок. В этом он весь.

Он не принадлежал к числу тех, о ком говорят: интересный человек. Прожив долгую жизнь, в которой были и кинематографическая юность с Протазановым, и Пудовкин, и Довженко, и война, Берлин 1945-го, подписание акта о капитуляции, которое он снимал с разрешения Жукова, и годы опалы и изгнания после фильма «Поезд идет на Восток», прожив такую жизнь, он не умел и не любил вспоминать[1]. Возвращался к прошлому редко и неохотно; похоже, оно переставало быть ему интересным после того, как минуло. Прошло — и прошло.

После того как Райзмана не стало, мы, его близкие, попытались разобраться в его архиве; пригласили специалиста из Музея кино. Увы, ничего примечательного там не нашлось. Какие-то грамоты к юбилеям, адреса в кожаных папках. Ни содержательных писем, ни дневников, он их не вел, ни каких-либо иных материалов, которые стоило бы сохранить, воспроизвести. Не осталось ничего, кроме фильмов. В них он был интересен.

Есть тут какая-то мистическая закономерность. Когда-то, познакомившись поближе — в поездках — с Сергеем Герасимовым, я был потрясен блестящим талантом этого человека, увы, так ограниченно проявившимся в его фильмах. Он жил как бы другой, полной жизнью среди многочисленных учеников, поклонников и друзей — дома, на студии, во ВГИКе, в Союзе кинематографистов, в Союзе обществ дружбы; там всюду был он блистателен и неотразим. Он-то уж, конечно, понимал, что никакая ФРГ не собиралась напасть на бедную Чехословакию. Он, как у нас говорилось, «все понимал». Однажды в Ереване, в гостинице, за завтраком, он, помнится, подсел к нам за столик — ко мне и Марлену Хуциеву — и сказал вдруг ни с того ни с сего: «Вот так, встать утром, надеть свежую сорочку и начать все заново, без вранья!» Мы только переглянулись с Марленом. Фразу эту мы потом вставили в «Июльский дождь», так как она нас тогда впечатлила. Вечером в номере у Герасимова, мы слушали в его исполнении позднего Пастернака — массу стихов, он помнил их все наизусть...

Может быть, двойная жизнь, думаю я сейчас, жизнь человека, который «все понимает», на самом-то деле менее плодотворна для художника, для искусства, чем жизнь даже отсталого конформиста, наивно верящего в то, что он делает, и, может, только ощупью пробирающегося к истине... Это вопрос, не имеющий ясного ответа. Он, так сказать, для размышлений.

---

[1] «Поезд идет на Восток» не понравился Сталину. Якобы он сказал: «Предупредите меня, когда следующая станция, — я выйду». Но, может быть, это только фольклор. Во всяком случае, режиссер лишился работы на «Мосфильме», должен был уехать в Ригу, снял там фильм «Райнис», даже получил за него Сталинскую премию — вот так судьба играет с людьми.

РОМАН ПОЛАНСКИЙ

ГЛАВА 25

Из Голливуда я уехал до завершения работы над «Китайским кварталом» и отнюдь не потому, что разозлился на Боба Эванса. Я должен был ехать в Италию, ставить оперу «Лулу» Альбана Берга на фестивале в Сполето.

После двадцатилетнего перерыва я снова с восторгом работал в театре, сердце у меня начинало учащенно биться от одного запаха грима, к тому же и сам городок был очень красив. Сполето — горное местечко с узкими средневековыми улочками, римским амфитеатром, с очень красивыми театрами XVIII века. Фестиваль здесь — главное событие года, так что задача мне предстояла нелегкая. Я волновался, потому что прежде мне не доводилось ставить оперу, однако был приятно удивлен, обнаружив, что реализовать свои намерения проще на сцене, нежели перед камерой. В этом большая заслуга американского дирижера Кристофера Кина и высокопрофессиональных исполнителей. Меня поразило, сколь высокие требования предъявляются к оперным певцам. Они, в отличие от киноактеров, еще до начала репетиций прекрасно знали свои партии.

РОМАН

Премьера прошла безупречно. Успех принес мне новые приглашения ставить оперы.

Но я не мог зарабатывать себе на жизнь постановкой опер. После успеха «Китайского квартала» на меня посыпались предложения и из Голливуда. Мы с Жераром Брахом приступили к реализации одной из наших давних задумок. Назывался наш проект просто «Пираты» и с самого начала был задуман как приключенческая комедия. В этом жанре я своих сил еще не пробовал. После того как мы столь удачно поработали с Джеком Николсоном, мне хотелось увидеть его в главной роли яростного, но милого пирата Капитана Реда. Для себя же я написал довольно крупную роль лейтенанта Фрога. «Китайский квартал» не только укрепил мои собственные позиции, но и сделал Джека звездой.

Вопросы финансирования я хотел решать вместе с Энди Браунсбергом и Жан-Пьером Руссамом. Однако Энди нашел себе ментора из среды римской аристократии, некоего принца, употреблявшего опиум. Энди тоже начал курить, но потихоньку, так что сначала мы даже ничего не заподозрили. Он стал ленив, потерял интерес к нашим общим делам, у него случались приступы сонливости или раздражительности.

Жан-Пьер Руссам тоже выказывал явные признаки физического и душевного разложения. Под влиянием своей новой подружки он пристрастился к героину. Я пришел в ужас. Столько моих знакомых разрушили себе карьеру, а то и жизнь из-за наркотиков. Стоило Жан-Пьеру появиться в Риме, как я тут же начинал читать ему нотации, убеждать его бросить это дело. Он либо наотрез отказывался, либо смеялся над моими страхами. Я с грустью понял, что о нем как о партнере в работе над «Пиратами» можно забыть.

Ориентировочно «Пираты» должны были обойтись в восемь миллионов долларов, но это меня не сильно беспокоило, потому что, как я считал, после успеха «Китайского квартала» любой продюсер ухватится за дуэт Поланский — Николсон.

И я не ошибся. Все крупные голливудские студии приглашали нас к сотрудничеству. Я выбрал «Парамаунт». Там решили, что «Пиратов» нужно ставить в Штатах. Мы с Энди гото-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», № 6—11.

вы были перебраться туда, Жерар же предпочел остаться в Европе. С нашим домом в Риме мы распрощались. Теперь, когда там поднимали голову «красные бригады», он больше не был тем раем, что прежде.

«Парамаунт» тоже изменился. Большинство тех, кого я знал, ушли. Атмосфера стала какой-то обезличенной, бюрократической. После пересчета на голливудские расценки картина обходилась в 14 миллионов долларов, что очень не нравилось руководству студии. К тому же им не хотелось, чтобы я был одновременно и режиссером, и исполнителем. Их раздражало и то, что Николсон требует все более и более высоких ставок.

В конце концов я созвал совещание и объявил, что расторгаю контракт. По голливудским стандартам это был на редкость вызывающий жест, хотя, должен признаться, не будь у меня уверенности, что картиной заинтересуется кто-то еще, я бы так не поступил.

И действительно, место «Парамаунта» тут же заняла студия «Юнайтед Артистс». Но и здесь не все шло гладко. Они пересмотрели бюджет, урезали сроки, ужаснулись гонорарам Николсона, который требовал уже полтора миллиона. В отчаянии Энди поинтересовался у Джека, чего же тот все-таки хочет. Последовал жесткий и резкий ответ: «Я хочу еще больше».

Руководители «Юнайтед Артистс» тоже возражали против того, чтобы я сам играл в картине. Я попытался заполучить Дастина Хофмана, но тот не пожелал быть второй скрипкой при Николсоне. Меня попросили стать гарантом завершения фильма, то есть взять на себя ответственность за каждый цент, истраченный сверх бюджета, но при этом я не получал обычных в такой ситуации крупных гонораров. В довершение всего агент Джека Николсона потребовал по 50 тысяч долларов за каждый день, который его клиенту придется провести на съемках сверх намеченного срока.

И этот контракт я тоже разорвал. Рухнули наши радужные надежды, возникшие, когда проектом заинтересовались чуть ли не все студии. Последние события меня сильно разочаровали. Нам ничего не оставалось, как отложить «Пиратов» на год и попытаться организовать что-нибудь в Европе.

Я больше не мог сидеть без дела. Вот уже два года я не снимал фильмов, и у меня просто руки чесались. Зная, что студия «Парамаунт» купила права на роман Роланда Топора «Жилец», я предложил им свои услуги. Несколько дней спустя мы с Энди уже направлялись в Париж.

«Жильца» я поставил быстрее всего: с того момента, как я взял в руки роман, и до премьеры прошло всего восемь месяцев. По приезде в Париж я сразу же начал подготовительную работу и одновременно вместе с Жераром Брахом засел за сценарий.

Работа предстояла нелегкая, но я был в восторге оттого, что снова оказался в Париже. Я понял, что здесь мой дом, что здесь я хочу отныне жить. Я подал прошение о предоставлении мне французского гражданства на том основании, что здесь родился.

Я надеялся, что, возможно, Руссам будет сопродюсером «Жильца», но одного взгляда на него было достаточно, чтобы забыть об этой идее. От наркотиков он исхудал, квартира его превратилась в грязный притон. Он лишился своего дела, лишился денег.

Подобрать актеров для «Жильца» не составляло труда. Главную женскую роль получила Изабель Аджани. Я сам сыграл поляка Трелковского, застенчивого банковского клерка, больного шизофренией, которая приводит его к трансвестизму и самоубийству.

Изабель умела работать, обладала потрясающей способностью сконцентрироваться. Иной раз она даже слишком старалась, доводила себя до истерического состояния, и запас слез иссякал прежде, чем я успевал снять соответствующую сцену. Для меня «Жилец» стал очередным доказательством того, как сложно быть одновременно и режиссером, и исполнителем. Когда начинается съемка, уже невозможно контролировать движение камеры, следить за тем, как играют остальные актеры, а приходится полностью отдаваться роли.

Отчасти благодаря слухам, отчасти из-за того, что это был первый фильм, который я снимал во Франции, «Жилец» еще до завершения привлек к себе немало внимания и удостоился приглашения в Канн. Это поставило перед нами почти нечеловечески сложную задачу уложиться в поставленные сроки, но все мы горели желанием успеть.

Все шло хорошо, пока министр культуры не попросил устроить для него неофициальный просмотр. Хотя я и не стремился показывать ему незаконченный вариант, отказаться я не мог. Я был очень раздражен, когда он пришел в сопровождении симпатичного молодого человека. В результате появилась статья во французском еженедельнике «Экспресс», в которой фильм поносили на чем свет стоит. Молодой протеже министра, журналист по профессии, воспользовался возможностью, чтобы набрать очки перед конкурентами.

Еще до показа в Канне к фильму сложилось предвзятое отношение. Я пользовался международной известностью, но во Франции до сих

пор оставался фигурой почти мифической. Теперь же, когда я поставил там фильм, я стал жертвой уже наблюдавшегося мной явления. Критики обожают «открывать» таланты. Но, вознеся их до небес, те же критики с не меньшим удовольствием свергают кумиров с пьедесталов, ими же самими воздвигнутых. Все это я испытал на собственной шкуре, когда «Жильца» показывали в Канне в мае 1976 года.

После выхода фильма в прокат последовало несколько резких рецензий. Кассового успеха не было. Один критик писал, что я играю ту же роль, что Катрин Денёв в «Отвращении», но «зрителю все же не хватает Катрин Денёв». Другой утверждал, что я подал прошение о французском гражданстве с целью представлять в Канне «Жильца». Это вообще абсурд. Во-первых, документы были оформлены лишь два месяца спустя. Во-вторых, я мог ставить французский фильм и будучи китайцем.

Во Франции к нему отнеслись по-разному. Зрителю не понравилось, что Аджани играет сварливую женщину, не понравилась смесь французских и американских актеров, да и сама история тоже не понравилась. Последнее остается на моей совести. Оглядываясь назад, я понимаю, что безумие Трелковского выявляется недостаточно постепенно, что галлюцинации возникают слишком неожиданно. Где-то посередине фильма происходит неприемлемое изменение тональности. Даже утонченные киноманы не любят смешения жанров. Трагедия должна оставаться трагедией. Комедия же, если она переходит в драму, почти всегда обречена на провал.

Холодный прием, оказанный «Жильцу», отбил у меня охоту немедленно браться за новый фильм. Да и в любом случае я должен был заниматься театральной постановкой, о которой договорился в Сполето в 1974 году. Баварская Штаатсопер пригласила меня ставить «Риголетто» в Мюнхене.

Хотя некоторых пуристов и возмутило, что «Риголетто» поручили ставить какому-то кинорежиссеру, их выпады в прессе не помешали поклонникам оперы выстраиваться в длинные очереди за билетами.

В то же время в Мюнхене проходила неделя моды. Город кишел манекенщицами со всех концов света, особенно много их было в моем отеле.

Как-то немецкий репортер пригласил меня в ресторан вместе с двумя девушками. Обе были молоды и очень красивы. Одна была как-то странно одета. Я поинтересовался, как ее зовут. «Друзья называют меня Настя», — сказала она. По-английски она изъяснялась с трудом, я же вообще не говорил по-немецки. Ночью, после множества дискотек, все мы вчетвером оказались у меня в номере. Оставив Настю с репортером, я повел блондинку к себе в спальню. Когда я вернулся, репортер исчез. Настя дремала в кресле в гостиной. Я взял ее за руку и отвел в спальню.

Втроем мы больше сексом не занимались, хотя я часто встречался и с той, и с другой девушкой. Настя же интересовалась мной все больше и больше. И косметика, и прически, и наряды — все у нее было чудно́е. Она была очень сдержанна и недоступна. Этакий одинокий волк. Однако как-то раз, сидя напротив нее в мюнхенском баре и изучая ее лицо, я кое-что понял. Внешность у Настасьи Кински была уникальна. Если существует такая вещь, как «звездность», она ею обладала.

Настасья познакомила меня с матерью, которая завела разговор о карьере дочери. Та уже снялась в паре непримечательных картин. Настасья, конечно же, обладала внешностью, гарантирующей успех в кино, но создавалось впечатление, будто все, включая карьеру, ей безразлично. Не понимала она и того, сколь важно хорошо владеть английским, чтобы сделать международную карьеру. Я заявил, что ей необходимо пойти в театральную школу, но прежде надо решить проблему с английским. Я сказал, что пока живу в Париже, могу предоставить в ее распоряжение свой лондонский дом. Реакция ее матери застала меня врасплох. «Я не могу отпустить ее одну, она еще слишком молода». Вот тогда-то я впервые узнал, сколько ей лет на самом деле. Ей было всего пятнадцать.

За три месяца, что я провел в Мюнхене, мы не раз занимались любовью. Настасья была странной девушкой. Она предпочитала, чтобы мужчины держались от нее на расстоянии, терпеть не могла, когда они ухаживали или бегали за ней. Она была хладнокровной, самостоятельной, наблюдательной, быстро замечала слабые места у других, отличалась едким юмором и необыкновенной зрелостью для своих лет. В день, когда мы встретились, я подумал, что она на пару лет старше своей подруги, которой было семнадцать.

В Мюнхене, я начал работу над несколько необычным проектом. Французский журнал Vogue пригласил меня редактировать рождественский номер 1976 года — честь, от которой не отказываются. До меня такого приглашения удостаивались Хичкок, Феллини, Марлен Дитрих и Сальвадор Дали. Сотрудничество с Vogue было столь престижно, что

многие манекенщицы и фотографы рады были поработать для журнала чуть ли не задаром. Я знал, что деньги получу чисто номинальные.

Я начал курсировать между Мюнхеном и Парижем по делам Vogue. Я отвечал за текст, фотографии и общий вид номера. Кроме того, мне нужно было подготовить серию фотографий на экзотическом фоне для рекламы дорогих безделушек. Я остановился на теме «Пиратов», а местом решил выбрать Сейшельские острова.

— Кто будет фотомоделью? — поинтересовался редактор Робер Кайе.

— Этого имени вы еще не слышали, — ответил я. — Настасья Кински.

Сейшельские острова стали кульминацией в нашей с Настасьей идиллии. Мы жили там, будто дикари, о которых, правда, прекрасно заботились. Праслен — тропический рай в миниатюре. Там мы и обосновались в маленьком отеле, которым владел француз. В конце рабочего дня он ставил для нас на пляже плетеные столы и угощал свежевыловленной жареной рыбой и ледяным шампанским.

Хотя мы с Настасьей не рекламировали наши отношения, скрыть их было невозможно. Настасья много времени проводила в одиночестве, бродила по серебристым пескам или просто глядела на море, но с течением времени становилась менее замкнутой, более общительной. Думаю, ей запомнилось то время, что мы провели вместе на Праслене. Мне, по крайней мере, запомнилось.

На Сейшельских островах Гарри Бенсону, прирожденному комику, пришла в голову мысль сфотографировать меня, зарытым по шею в песок, когда на меня будут накатываться волны прилива. Такова была популярная среди пиратов прошлых времен форма казни. Я тоже разделял всеобщее мнение, что подобная фотография будет прекрасно смотреться на обложке, так что в нужный момент я забрался в яму, и меня засыпали. Гарри самозабвенно щелкал затвором, пока на меня набегали волны. «Хватит!» — выкрикнул я.

— Еще только один кадрик! — умолял Гарри.

Вода быстро прибывала. Когда Гарри объявил, что удовлетворен, вся наша команда, стоявшая рядом с лопатами, бросилась меня откапывать. Они откопали меня по грудь, по пояс, по бедра. Мне оставалось лишь выйти из ямы, но я не мог. Как только на меня набегала волна, я чувствовал, что могу освободиться, но как только она откатывалась, мои ноги снова засасывало в песок. Глупо будет вот так вот умереть, подумал я.

Все решили, что я паясничаю. Потом начали лихорадочно меня откапывать. Наконец, я напряг каждый мускул и все же сумел вырваться.

Я не был в Польше пятнадцать лет. Рождество 1976 года мне захотелось провести в Кракове вместе с отцом и Вандой. Хотя я, наконец, получил новое гражданство, мне совершенно не хотелось размахивать перед ними своим французским паспортом.

Ванда с отцом тепло встретили меня, а потом я совершил ностальгическое путешествие по Кракову. Я чувствовал себя, будто Рип Ван Винкль. Город был таким знакомым — каждая дверь, витрина магазина, кафе вызывали поток воспоминаний. Но город был и совершенно чужим. Черные изъеденные фасады крошились, целые улицы были оцеплены в целях безопасности. Мой любимый Краков разрушали алюминиевый и сталелитейные заводы Новой Гуты. Ужасающие кислотные выбросы разъедали прекрасные здания эпохи Ренессанса, разрушали неповторимые витражи костелов.

Петр Скрынецкий руководил теперь сатирическим кабаре. Биллизанка все еще работала в местном театре. Ренек Новак, как обычно, метался между второстепенными театральными и киноролями. Митек Путек, чьи родители ненадолго приютили меня, прежде чем отправить к Бухалам в Высоку, был теперь капитаном полиции.

После Рождества я вернулся в Гштаад. Ставить оперы, издавать модные журналы, совершать сентиментальные путешествия — все это здорово, но вот деньги, полученные после «Китайского квартала», быстро иссякали, а «Жилец» не особенно способствовал тому, чтобы поправить мое финансовое положение. Мой новый агент Сью Менгерс устроила мне контракт с «Коламбия Пикчерс» на экранизацию триллера Лоренса Сандерса «Первый смертный грех» за 600 тысяч долларов.

Оказалось, что экранизировать книгу труднее, чем я полагал. События в ней развивались стремительно, но роман не был лишен слабостей как в сюжете, так и в характеристике персонажей, которые не бросались в глаза в печатном издании, но вылезут на экране. В книге рассказывалось о руководителе издательства, который под воздействием темных сил превращается в убийцу и бродит по улицам Манхэттена, размахивая ледорубом. Многое построено на процедуре оформления задержания (убийцу дважды задерживают за мелкое хулиганство, но потом отпускают) и на том, как в нью-йоркской полиции ведется учет. Мне

необходимо было знать, как работает нью-йоркский полицейский участок, как оформляют задержания, как детективы производят арест и описывают десятки тысяч вещественных доказательств по делам об убийствах.

ГЛАВА 26

Все неприятности начались с рождественского номера Vogue.

Я чуть не утонул и, как выяснилось, зря. На обложке так и не появилось фотографии, где я по шею закопан в песок. В последний момент Робер Кайе решил, что шикарнее будет сделать простую обложку цвета морской волны с заголовком «Vogue Романа Поланского». Судя по тому, каким успехом пользовался номер, который сразу стал раритетом, он не ошибся.

Джеральд Азариа, редактор журнала Vogue hommes, надоедал мне, упрашивая дать интервью. Я взамен предложил ему сделать серию фотографий девушек — сексуальных, дерзких, очень человечных. У меня как раз снова проснулся интерес к фотографии. Азариа сразу же за это ухватился.

Перед самым моим отъездом в Лос-Анджелес ко мне заглянул Анри Сера, брат Саймона Хессеры. Он сказал, что у него как раз есть на примете подходящая для меня девушка — сестра его подружки. Сандра[1] была очень хорошенькой, мечтала стать манекенщицей, уже снялась в нескольких рекламных роликах на телевидении.

Анри говорил, что девушки вместе со своей матерью Джейн[2] живут в Сан-Фернандо-Вэлли, и дал мне их телефон.

В Лос-Анджелесе ко мне присоединился Херкьюлес Белвилл.

В отеле «Беверли Уилшир», где я остановился, меня навестил Ибрагим Мусса, агент, которого я знал еще в Риме. Ему очень понравились фотографии Настасьи в Vogue, и он тут же захотел заключить с ней контракт. Его не смутило, что ей нужно изучать и актерское искусство, и английский, так что мы решили вместе финансировать ее переезд вместе с матерью в Лос-Анджелес и расходы на экспресс-курс по английскому языку. Я выхлопотал для нее стипендию в Институте Ли Страсберга в обмен на лекцию, которую там прочитал.

Прошло несколько дней, прежде чем я позвонил по номеру, оставленному мне Анри Сера. Мне ответила Джейн, мать Сандры. На следующий же день, в воскресенье, я отправился в Сан-Фернандо-Вэлли.

После восторженных слов Анри Сера Сандра меня разочаровала. Она была примерно одного роста со мной, тоненькая, довольно изящная, с неожиданно хриплым голоском. Она была хорошенькая, но не более того.

Мы назначили время для съемок. Когда я вновь появился у них в доме, посреди комнаты стояла круглая вешалка со всевозможными нарядами. Сандра в джинсах внимательно следила, как я отбирал наряды.

Сложив вещи в машину, мы отправились на холмы, которые начинались сразу за домом. Вскоре я понял, что вне дома, без Джейн и ее любовника Боба Сандра была совершенно другой, оживленной, разговорчивой. Неподалеку на мотоциклах носились мальчишки. Сандра сказала, что знает кое-кого из них.

Я попросил ее переодеться. Она сняла блузку и взяла другую. Лифчика на ней не было, но чувствовала она себя совершенно спокойно и ничуть не смущалась. Грудь у нее была красивая.

Я снимал, как она переодевается, снимал ее без блузки. Мотоциклисты столпились ярдах в двадцати-тридцати и глазели, разинув рты. Я подумал, ей бы лучше опять надеть блузку. «Они меня не волнуют», — заявила она. Я настоял, считая, что это деланное безразличие — попытка казаться более опытной и зрелой, чем она есть на самом деле.

Через несколько дней я полетел в Нью-Йорк. Представители «Коламбия Пикчерс» договорились, чтобы мне разрешили провести некоторое время вместе с двумя полицейскими — Эланом Гудменом и Лу Пересом. Они оказались честными, прямыми людьми и оказали мне огромную помощь, отвели в «тяжелый» участок посмотреть, как оформляется задержание, отвечали на мои бесконечные вопросы о том, как ведется расследование убийств. Элан и Лу знали мои фильмы, их общество оказалось приятным. Мы часами разговаривали в разных ресторанах. Но куда бы мы ни отправились, я замечал, что они инстинктивно занимают места спиной к стене и лицом ко входу.

Вернувшись в Лос-Анджелес, я позвонил Сандре и извинился за свое отсутствие.

Когда мы собирали вещи для следующих съемок, я попросил ее взять самые узкие свои джинсы. Сандра захотела взглянуть на фотографии, которые я сделал в прошлый раз. Я сказал, что покажу их ей позже.

---

[1] Псевдоним.
[2] Псевдоним.

В машине я протянул ей слайды и сказал, что если ей что-то не понравится, достаточно просто отложить их в сторону.

В дороге мы разговорились. Она рассказала мне о своей семье, о своем парне, о школе.

Я поинтересовался, когда она впервые занималась сексом.

— В восемь лет.

Это меня потрясло. Я взглянул на нее, желая убедиться, что она говорит серьезно. Она не шутила.

— А с кем?

— Да просто мальчик с улицы. В этом возрасте даже не понимаешь толком, что происходит.

Говорила она абсолютно небрежно. Эта тема явно не имела для нее большого значения.

Я припарковал машину перед домом Джека Николсона. Дверь открыла Хелена. Я представил Сандру, которая отправилась осматривать дом. Я поинтересовался, где Анжелика Хьюстон, подружка Джека. Хелена сказала, что та скоро придет. Хелена тоже работала над сценарием, так что мы обсудили друг с другом наши проблемы и сошлись на том, что тяжелее всего писать финал.

Появилась Сандра и попросила чего-нибудь выпить. В холодильнике я нашел бутылку хорошего французского шампанского «Кристалл». Мы выпили все втроем.

Внимание Сандры привлекла шикарная сауна джакузи, и она сказала, что с удовольствием опробовала бы ее.

— Потом, сначала продолжим фотографироваться, — сказал я.

Я фотографировал ее на фоне окна, потом попросил снять блузку. Она не возражала. Я сделал несколько ее снимков с бокалом шампанского в руке.

Я попросил ее переодеться. Она выбрала длинное мягкое платье с капюшоном, принадлежавшее сестре. Пока я на коленях возился с камерой, она сняла джинсы. Я не собирался пялиться на нее, пока она переодевалась, но и не заметить ее наготы, когда она надевала платье, тоже не мог. Теперь мы говорили мало, и я ощущал возникшее между нами эротическое напряжение. Мы перешли на кухню, где я сфотографировал ее сидящей на столе и облизывающей кубик льда или откусывающей кусочек сахара.

Прежде чем фотографировать Сандру в джакузи, я решил позвонить Джейн. Съемки затягивались дольше, чем я предполагал. Если Джейн будет недовольна и захочет, чтобы девушка сразу же вернулась, я просто отвезу ее домой. Ну а если нет, тем лучше.

По телефону Сандра говорила с матерью совершенно спокойно. Она сказала, что мы в доме Джека Николсона, что сделали уже много снимков, а сейчас она как раз собирается опробовать его сауну. Здесь я взял трубку и спросил: «Ничего, если Сандра опоздает к обеду?» Джейн сказала, что на обед все равно нет ничего особенного.

Сандра разделась и залезла в джакузи, а я пошел за фотоаппаратом. Когда я начал фотографировать, вода доходила ей до талии. «Горячо», — сказала она. Я попробовал воду пальцем. Вода действительно была горячая, но Сандра вскоре привыкла. Она стала двигаться в воде, сказала, что ей нравится, потом села так, что вода лилась прямо ей на голову. С мокрыми волосами вид у нее был не из лучших.

Стало слишком темно, и я отложил фотоаппарат. «А ты разве не залезешь?» — удивилась она.

Я сказал, что для меня слишком горячо, лучше поплавать. Пару раз я проплыл бассейн из конца в конец и остановился напротив джакузи. Сандра как-то странно смотрела на меня. Она сказала, что не слишком хорошо себя чувствует.

— В чем дело? — спросил я.

Она ответила, что у нее разыгралась астма.

— Я не знал, что у тебя астма.

Я спросил, взяла ли она что-нибудь с собой — ингалятор или еще там что-нибудь. Она ничего не захватила.

— Не стоит так долго сидеть в пару, особенно, если у тебя астма. Иди лучше в бассейн, — посоветовал я.

Она вылезла из джакузи и направилась к бассейну. Попробовав воду одной ногой, она сказала, что ей слишком холодно. «Лучше я немного отдохну, а то как бы мне в обморок не грохнуться», — сказала она. Я поинтересовался, что мне делать, если она потеряет сознание. Она бросила что-то насчет искусственного дыхания. Я последовал за ней в дом.

Мы помогли друг другу вытереться. Она сказала, что ей лучше. Очень нежно я принялся ее целовать. Спустя некоторое время я отвел ее к дивану.

Не оставалось сомнения в том, что опыта Сандре было не занимать, да и стеснительной ее тоже не назовешь. Она раздвинула ноги, и я проник внутрь. Она мне ответила. И все же, когда я спросил ее, приятно ли ей, она отделалась своим любимым «нормально».

Пока мы все еще занимались любовью, я услышал, как подъехала машина. Потом она будто бы проехала дальше, так что мы продолжили.

Вдруг Сандра замерла. На телефонном аппарате загорелась лампочка, что означало, что в другой комнате кто-то звонит.

«Анжелика?» — крикнул я. Та откликнулась, не прерывая разговора. Судя по голосу, она была в гостиной. Сандра быстро оделась и отправилась собирать вещи. Чувствуя себя неудобно в присутствии Анжелики, она пошла в машину. Я последовал за ней, по дороге представив ее и знаками показав, что еще вернусь. Сандра сидела в машине. Возвращаться она не желала. Я чувствовал, что должен еще раз зайти в дом. Когда Анжелика кончила разговаривать, я объяснил, что мы фотографировались и плавали. Я ничего не сказал о том, что мы занимались любовью, хотя, пожалуй, это было очевидно.

На обратном пути Сандра много говорила. Она рассказала, что берет уроки игры на гитаре, рассказала о своем преподавателе драмы. Они как раз изучали «Сон в летнюю ночь». Я с трудом сдержался, чтобы не поморщиться, когда она начала декламировать Шекспира.

Мы доехали примерно за полчаса. Сандра влетела в дом первой. Джейн была в коридоре. Я сказал, что ничего не знал про астму. Она отмахнулась, что, мол, нечего беспокоиться. В гостиной сидел Боб, и я показал всем слайды.

Хотя они мало говорили, я почувствовал, что их отношение ко мне переменилось. Они явно были уже не так дружелюбно настроены. Заезжая за Сандрой, я ничего такого не заметил, но, с другой стороны, у меня и времени-то толком не было. Что бы ни явилось причиной перемены, я подумал, что мои фотографии тут ни при чем. Слайды вроде бы им понравились.

Вечером мне позвонил Анри Сера. Он разговаривал с Джейн по телефону, та была в ярости. По ее мнению, снимки были ужасны. Я растерялся. Два часа назад она ничего подобного не говорила. Я попросил Анри приехать и взглянуть самому.

При встрече он почему-то нервничал. Я спросил, в чем дело, но он ничего определенного не ответил, а только посмотрел слайды. Ему они очень понравились. «Если Джейн и Бобу они не по душе, я сверну все это дело», — сказал я.

На следующий день мы с друзьями собирались идти в театр. В холле гостиницы ко мне подошел человек и показал полицейский значок.

— Мистер Поланский? — спокойно начал он. — Я из полиции Лос-Анджелеса. У меня ордер на ваш арест.

ГЛАВА 27

— Мне бы не хотелось шумихи, — продолжил он. — Можем мы где-то спокойно побеседовать?

— Конечно, — ответил я, все еще не понимая, в чем дело. Полицейский был не один. Я поинтересовался, в чем меня обвиняют. Он ответил так тихо, что я разобрал одно лишь слово «изнасилование».

— Изнасилование? — в ужасе повторил я. Забыв обо всем, что я узнал в нью-йоркской полиции, я спросил, могу ли я позвонить своему адвокату.

— Простите, но бумаги еще не оформлены. Давайте поднимемся в комнату, у нас ордер на обыск.

Говорил он спокойно, без тени враждебности.

У меня в номере сидел Херкьюлес.

— У меня неприятности, — сказал я. — У этих джентльменов ордер на мой арест.

Вывести его из равновесия очень нелегко, но я почти достиг успеха.

Мой номер обыскали. Мне напомнили о моих правах.

После уроков Гудмена и Переса я и так знал их наизусть. У меня было ощущение déjà vu[3], я будто попал внутрь собственного фильма.

Упомянули про Сандру и Джейн. От меня не требовалось никаких заявлений, но меня спросили, знаю ли я, как могла возникнуть подобная жалоба.

Я честно сказал, что не имею ни малейшего представления. Я никак не мог связать то, что произошло накануне, со словом «изнасилование». Сказал, что знаком с Джейн и ее дочерью, описал свои посещения их дома и наши фотографические сеансы. Мне казалось, что подробное изложение обстоятельств оправдает меня.

Мне сообщили, что есть ордер и на обыск дома Джека Николсона, и предложили присутствовать. Я согласился.

Мы подъехали к воротам и позвонили, но ответа не последовало. Заставив поволноваться своих сопровождающих, я выскочил из машины и, перемахнув через забор, открыл ворота изнутри. Мы подъехали к дому Джека. Из окна высунулась Анжелика. Позднее я узнал, что они с Джеком как раз порвали отношения и она оказалась в доме случайно.

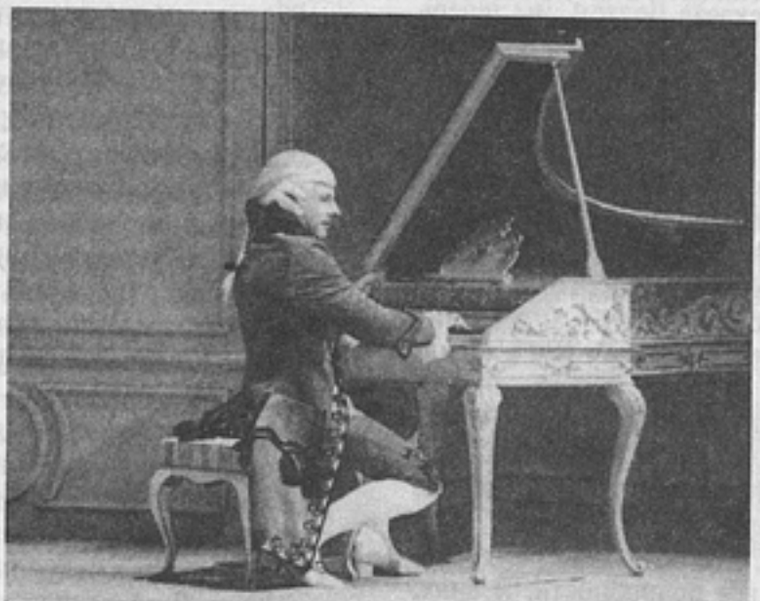
При обыске в ее сумочке нашли кокаин. В спальне в тумбочке обнаружили еще немного

[3] Déjà vu *(фр.)* — уже виденное. — *Прим. ред.*

травки. Меня спросили, были ли мы с Сандрой в спальне. Я ответил, что нет.

В полицейском участке оформили мое задержание. Документы заполнял сержант в форме, сидевший за решеткой. Я уже видел, как это происходит с другими, и вот теперь это происходило со мной.

У меня взяли отпечатки пальцев, потом предложили кофе. «Нет, только глоток воды», — попросил я. Вот теперь пришло время звонить адвокату. Я позвонил Уолли Вулфу. Хотя была половина второго ночи, он не удивился, услышав мой голос. Потом я узнал, что один из тех, с кем я должен был идти в театр, уже звонил ему.



Роман Поланский в роли Моцарта на премьере спектакля «Амадеус» в Варшаве

Уолли появился вместе со своим другом телепродюсером. Поскольку он не был адвокатом по уголовным делам, у него не было человека, к которому он мог сразу обратиться за деньгами. Своему другу он позвонил как раз потому, что тот всегда держал дома наличные. Залог был внесен в сумме двух с половиной тысяч долларов. Как только Уолли передал деньги, меня отпустили.

Я сел в машину Уолли, и мы направились в «Беверли Уилшир». Уолли включил радио. Все радиостанции сообщали о моем аресте за изнасилование. «В отеле будет полно газетчиков», — сказал Уолли. Мы развернулись и поехали к дому Мориса Азули. Мой мир рушился.

Всю оставшуюся часть ночи я обсуждал ситуацию с Морисом. Он как мог успокаивал меня, но я понимал, что здорово влип.

Мне нужен был юрист по уголовным делам. В воскресенье Уолли Вулф отвез меня к человеку, который согласился представлять мои интересы. В последующие недели я хорошо узнал Дагласа Долтона, стал ценить его и как человека, и как профессионала. В первый же раз он не произвел на меня впечатления слишком доброго и веселого человека.

Когда мы втроем обсуждали обстоятельства дела, я, наконец, осознал масштабы катастрофы и ужаснулся. Я никак не мог с этим смириться. Ничто в жизни не подготовило меня к тому, что я окажусь преступником. Я будто узнал, что стал жертвой смертельного, но медленно прогрессирующего заболевания, от которого не будет легкого избавления. И тем не менее я был благодарен Долтону за то, что он изложил мне, как именно скорее всего будут развиваться события: обвинение, большое жюри присяжных, обвинительный акт, суд. Мне теперь было на чем сосредоточиться.

Основываясь на собственном опыте ведения подобных дел, Долтон посоветовал продолжать работать, как прежде, и ни с кем не обсуждать происшедшее. Вполне возможно, что за мной установят наблюдение.

Следующие две недели я никуда носа не высовывал от Мориса Азули. Ни о чем, кроме того, что меня ждет, я думать не мог, но мне все же нужно было закончить сценарий. В те первые недели после ареста я большую часть времени проводил дома, выходил лишь для пробежек или звонков по телефону-автомату на случай, если в доме телефон прослушивался.

Мое обвинение проходило в суде Лос-Анджелеса. Туда нагрянула целая армия репортеров. Сам процесс обвинения длился лишь несколько минут. Помню, судья хриплым голосом что-то говорил в микрофон. Для меня все прошло, как в тумане. Дагу Долтону даже пришлось потом рассказать мне, что именно там происходило. Судья приписал мое дело к суду Санта-Моники.

Большое жюри присяжных должно было состояться 24 марта. Поскольку это чисто американское изобретение, Долтону пришлось объяснить мне, что оно означает. Я узнал, что присяжным должны быть представлены доказательства и показания свидетелей и что окружной прокурор должен убедить их, что у него достаточно оснований требовать надо мной суда. Подробности заседания станут известны лишь защите.

Главным свидетелем на этом слушании, естественно, была Сандра. Она показала, что

перед тем как заняться с ней сексом, я дал ей кваалюд (галлюциноген). Сандра признала, что до этого уже дважды занималась сексом и один раз пробовала кваалюд. На сей же раз, заявила она, у нее от кваалюда кружилась голова, и она симулировала приступ астмы, чтобы я отвез ее домой.

Большое жюри обвинило меня по шести пунктам: спаивание несовершеннолетней, совершение распутного действия, незаконные половые сношения, извращение, педофилия, изнасилование при помощи воздействия наркотиков. Но как сказал Долтон, мы теперь знаем, с чем нам предстоит бороться. Без свидетельских показаний Анжелики Хьюстон позиция у окружного прокурора весьма шаткая. Через несколько дней мы узнали, что с Анжелики сняли все обвинения в хранении наркотиков взамен дачи свидетельских показаний в пользу обвинения. В общем-то, я не могу винить ее, хотя горькое чувство осталось.

На заседании выяснилось, что Сандра имитировала приступ астмы. Астмы у нее в жизни не было. Чтобы ее не разоблачили, она по возвращении первой вбежала в дом и попросила мать подтвердить, что у нее астма, если кто вдруг спросит. До сих пор не могу понять, зачем она это сделала.

Я очень надеялся, что если дело дойдет до суда, то выяснятся все подробности. Я знал, что не напоил Сандру, что когда мы уходили, бутылка шампанского была лишь наполовину пуста. Оживленное поведение Сандры по дороге домой свидетельствовало, что она не находилась ни в состоянии опьянения, ни под воздействием наркотиков. Если верить тому, что она мне рассказывала, ее сексуальный опыт сильно отличался от того, что она поведала большому жюри присяжных.

Я стал парией. «Мы не потерпим насильника в своем агентстве», — говорила Сью Менгерс. Позднее она изменила свое мнение, но в те дни его разделяла бóльшая часть Голливуда. Только настоящие друзья не отступились от меня.

Я даже бегать больше не мог — боялся, что меня узнают.

В начале апреля, когда интерес к делу немного угас, я перебрался в «Шато Мармон», начал ходить в рестораны и в гости, хотя понимал, что чаще всего меня приглашали из любопытства. За одну ночь я пересек черту, разделяющую порядочных людей и подонков. Я воображал себе разные катастрофы, но такого никогда не мог себе представить: что меня сажают в тюрьму, моя жизнь и карьера рушатся, и все из-за того, что я занимался любовью.

Психологически же я был на стороне закона и порядка. Я испытывал большое уважение к американским институтам и считал США единственной по-настоящему демократической страной в мире. Теперь же из-за того, что в какой-то миг я не сдержался, я поставил под угрозу свою свободу и будущее в стране, имевшей для меня самое большое значение. Иногда мне казалось, что ничего этого на самом деле не происходит, что это дурной сон. Но газетные заголовки, ощутимое изменение в отношении ко мне многих знакомых, отказ «Коламбия Пикчерс» от работы над «Первым смертным грехом» — все это говорило о том, что мои проблемы вполне реальны.

В первый раз я предстал перед судьей Санта-Моники Лоренсом Риттенбэндом 15 апреля. Телевизионщики, фотографы, репортеры набросились на меня, как дикие звери. Были в суде в тот день и ученицы средней школы. С не меньшим рвением они бросались на меня в погоне за автографами. Произошло смехотворное сражение, когда девочки подрались с репортерами за места. Мне официально предъявили обвинение по всем шести пунктам, я не признал себя виновным, после чего мне снова разрешили выйти под залог.

Когда я позвонил Азариа, тому самому, который выпрашивал у меня интервью и уговаривал взяться за то самое задание, из-за которого я теперь попал в беду, он отказался подойти к телефону. Я обратился к Роберу Кайе, но тот ответил: «У вас с Азариа не было никакого письменного соглашения». Да, действительно не было. На редактуру рождественского номера Vogue тоже не было почти до тех пор, пока он не появился в киосках.

Я понял, что меня предали. Пришлось отступить.

Вскоре Настасья с матерью прилетела в Лос-Анджелес. Ибрагим Мусса, как мы и договаривались, подписал с ней контракт, и мы поделили расходы. Она сразу же начала заниматься английским и поступила в Институт Ли Страсберга. Приятно было снова ее увидеть. Хотя мы больше не были любовниками, дружеские отношения между нами сохранились. Несмотря на то что я чувствовал себя по отношению к ней, как старший брат, Долтон предупредил, что мы не должны оставаться наедине в гостиничном номере. Я понимал, что за мной постоянно следит пресса и, возможно, власти.

Долтон не был уверен, как лучше поступить: настаивать ли на суде или согласиться с приговором. Он считал, что если часть обвинений будет снята, лучше признать себя виновным и согласиться с приговором. Если же снять наиболее тяжкие обвинения не удастся, мне лучше предстать перед судом.

Появление Сандры в суде развеет всякие легенды насчет того, что она похожа на тринадцатилетнюю девочку. Всем присутствующим станет ясно, что она физически зрелая девушка, которой легко можно было бы дать восемнадцать. Судья даже опасался, что скоро она вырастет выше меня.

В последующие недели после нескольких совещаний с адвокатами Сандры было решено принять приговор и отказаться от наиболее тяжких обвинений. Если подвергнуть Сандру перекрестному допросу, то выявившиеся факты могут пагубно сказаться на ее будущем. Если же Сандра вообще не появится в зале суда, то дело просто придется закрыть.

Мне тоже не хотелось, чтобы девушка выступала на суде. Дело было не только в том, что, признав себя виновным, я мог отделаться более мягким приговором. Я понимал, что и так уже причинил девочке достаточно вреда.

Если с меня будут сняты наиболее серьезные обвинения, то мне скорее всего не придется садиться в тюрьму. Даже если мне и придется немного отсидеть, то скорее всего меня не вышлют из страны за моральное разложение. Это имело огромное значение, потому что мне хотелось жить и работать в США.

Я услышал первые хорошие новости. Взвесив все «за» и «против», Дино Де Лаурентис решил предложить мне сделать римейк «Урагана». Благодаря Сью Менгерс я получил миллионный контракт — самый крупный на сегодняшний день. Это было приятное событие. После того как рухнуло соглашение с «Коламбией», я ломал голову над тем, как свести концы с концами. Мои расходы на адвокатов быстро росли.

Уже работая во Франции над сценарием, я получил и неприятные известия. Судья Риттенбэнд, холостяк преклонных лет, очень высоко ценил свои светские связи в Голливуде и мнение своих друзей по элитному клубу, членом которого был. Он, не стесняясь, обсуждал в клубе мое дело. По мнению же клубных завсегдатаев, я был ничуть не лучше обычного растлителя малолетних. Оказалось, что для судьи очень важно, чтобы о нем хорошо отзывались в газетах.

Мне хотелось, чтобы главную женскую роль в «Урагане» сыграла Настасья. Хотя Дино и был в восторге от ее внешности, он сомневался, успеет ли она до начала съемок в достаточной мере овладеть английским. Муссе, в свою очередь, не терпелось ее пристроить, и он организовал ей контракт на съемки в немецком фильме. Деньги были хорошие, но сама по себе картина ничего особенного не представляла и могла лишь повредить ее карьере.

8 августа была восьмая годовщина смерти Шэрон. Я пошел положить цветы на ее могилу. Когда я опустился на колени на пустынном кладбище, из-за кустов выпрыгнул какой-то тип и начал делать фотографии. В тишине щелчки затвора прозвучали, будто автоматная очередь. Я развернулся и ушел. Фотограф тоже. Но зрелище того, как он небрежно удаляется, превратило мое отвращение и боль в ярость. Я нагнал его и потребовал пленку.

— Я не виноват, — сказал он. — Редакторы требуют от нас подобных фотографий.

Он говорил с сильным немецким акцентом.

— Понятно, ты просто выполнял приказ.

Я сорвал у него с шеи фотоаппарат и, вынув пленку, оставил камеру у кладбищенского служителя. Репортер тут же отправился в полицию с жалобой на ограбление. Его претензии были отвергнуты.

Состоявшееся 9 августа слушание по моему делу имело решающее значение. Суда все-таки не будет. Пять из шести обвинений были сняты, осталась лишь формулировка о «незаконном половом сношении», что необязательно является уголовным преступлением. Я признал себя виновным.

Вынесение приговора было назначено на сентябрь. Из-за того, что в тот злополучный день Сандре еще не было четырнадцати (четырнадцать лет ей исполнялось через три недели), по закону требовалось психиатрическое освидетельствование с целью установить, не являюсь ли я сексуальным маньяком. Оно должно было проводиться двумя психиатрами, одним — со стороны защиты, другим — обвинения. На основании их выводов, бесед с Сандрой и ее матерью было рекомендовано приговорить меня к штрафу и отпустить на поруки.

Риттенбэнд назначил вынесение приговора на 19 сентября. Но ему хотелось, чтобы до тех пор я все же провел некоторое время в тюрьме. Необходима якобы психиатрическая диагностика в условиях тюремного заключения. Максимальный срок такого обследования — девяносто дней, но обычно оно не длится больше пятидесяти. После этого судья намеревался отпустить меня на поруки.

Узнав об этом, я сразу же поставил в известность Дино и предложил разорвать наш контракт по поводу «Урагана». Он сказал, что, во-первых, мне могут дать отсрочку для завершения предварительного этапа работы, а во-вторых, съемки можно отложить на пятьдесят дней, пока я буду сидеть в тюрьме.

Меня направили на обследование в Калифорнийский институт в Чино, но дали отсрочку на девяносто дней.

Я отправился на остров Бора-Бора завершать подготовительный этап. Для меня в моем положении это было, наверное, идеальное место. Там почти не было газетчиков; кроме работы, заниматься было практически нечем. До последних дней своего пребывания на острове я вел уединенный образ жизни, но перед самым отъездом познакомился с потрясающе красивой таитянкой. К несчастью, наш идиллический уик-энд был последним для меня на этом острове.

В Лос-Анджелес я вернулся сравнительно бодрым. Я решил явиться в Чино на два дня раньше срока, чтобы избежать присутствия прессы. Накануне Том Ричардсон устроил для меня прощальный ужин. Я, понятно, жутко боялся, но старался не подавать виду. А пока мы праздновали, газетчики и телевизионщики устраивались поудобнее вокруг тюрьмы, готовясь к ночному бдению. Подозреваю, что их предупредил судья Риттенбэнд.

ГЛАВА 28

Я надеялся, что мое прибытие в Чино пройдет незамеченным, но у приемной собралась толпа репортеров и фотографов. Они последовали за мной внутрь, отталкивая Долтона, который держал судебное предписание над головой, чтобы его не вырвали у него из рук. Это шествие окончательно доконало меня. Я пытался держаться молодцом, но сил у меня уже не было. Я растерялся, меня переполняли дурные предчувствия, я понятия не имел, что меня ждет.

Единственное, что я помню, — это хаос. Тюремная охрана пыталась удержать прессу на расстоянии, искали какие-то бумаги. Помню, как я распрощался со своими адвокатами, как меня вывели через заднюю дверь и посадили в машину. Спереди расположились два охранника в форме. Один из них обратился ко мне сквозь решетку: «Ну и влип же ты!» Не знаю, имел ли он в виду прессу или то, что я отправлялся в Чино.

Мы подъехали к сооружению, напоминавшему стадион. «Футбольное поле» окружало двухэтажное здание. Во дворе отдыхали заключенные. Пока я, словно в тумане, проходил по двору, они кричали мне: «Привет, Поланский! Эй, Поланский! Как дела?» Репортаж о моем прибытии в Чино транслировался по телевидению в живом эфире, и его все смотрели. Получилось так, что я явился в тюрьму прямо с телеэкрана.

От первых часов в Чино у меня остался лишь калейдоскоп впечатлений. Я ничего не мог толком понять, не знал, как себя вести. Тощий заключенный в синем отвел меня к стойке, где кладовщик забрал мою одежду и выдал тюремную униформу. Ботинки он вернул — у него кончилась тюремная обувь моего размера. Другой заключенный повесил мне на шею табличку, на которой значился номер, фамилия и дата прибытия. Потом он включил свет и сфотографировал меня. Третий стал брать у меня отпечатки пальцев, но так перепачкал нас обоих чернилами, что надзиратель сам взялся за дело.

На протяжении всей этой процедуры (а оформление заняло больше часа) мне беспрестанно давали «ценные» советы и наставления.

Когда меня вели к камерам, двор уже опустел. Мне выдали мыло, туалетную бумагу и тюремный устав, а затем проводили по коридору с металлическими дверьми по обеим сторонам. Охранник открыл одну из них, жестом велел мне войти внутрь и захлопнул дверь за моей спиной. Я оказался один в маленькой бетонной камере, которую заполняли звуки рок-н-ролла, передававшегося по радио. Я стоял и думал, сколько смогу выдержать, если музыка беспрерывно будет бить мне в уши.

Я осмотрелся. В камере, выкрашенной в нежно-голубой цвет, была узкая металлическая койка с тоненьким матрасом. Были краны с горячей и холодной водой, над раковиной висело на удивление большое зеркало. Рядом находился толчок. Над койкой — окошко, причем каждый кусочек его стекла удерживался стальными переборками. Отсюда открывался вид на пустырь и сторожевую башню, на горизонте едва-едва можно было различить забор из колючей проволоки. Я обнаружил, что отсеки окна можно было открывать при помощи круглой рукоятки. К несказанному облегчению, я нашел еще одну кнопку на стенке под полкой: музыку все-таки можно было выключить.

В камере отвратительно воняло. Я начал методично чистить ее туалетной бумагой. В разгар моих трудов дверь распахнулась по сигналу дистанционного управления. Я не знал, что следует делать в таких случаях, так что просто ждал. Раздался голос: «Поланский, выходи». Я вышел в коридор. Вход был теперь отгорожен решеткой, за которой стоял охранник с двумя заключенными.

— Вот эти ребята хотят тебе кое-что передать, — сказал он.

Я подошел к решетке.

Один протянул мне пачку сигарет.

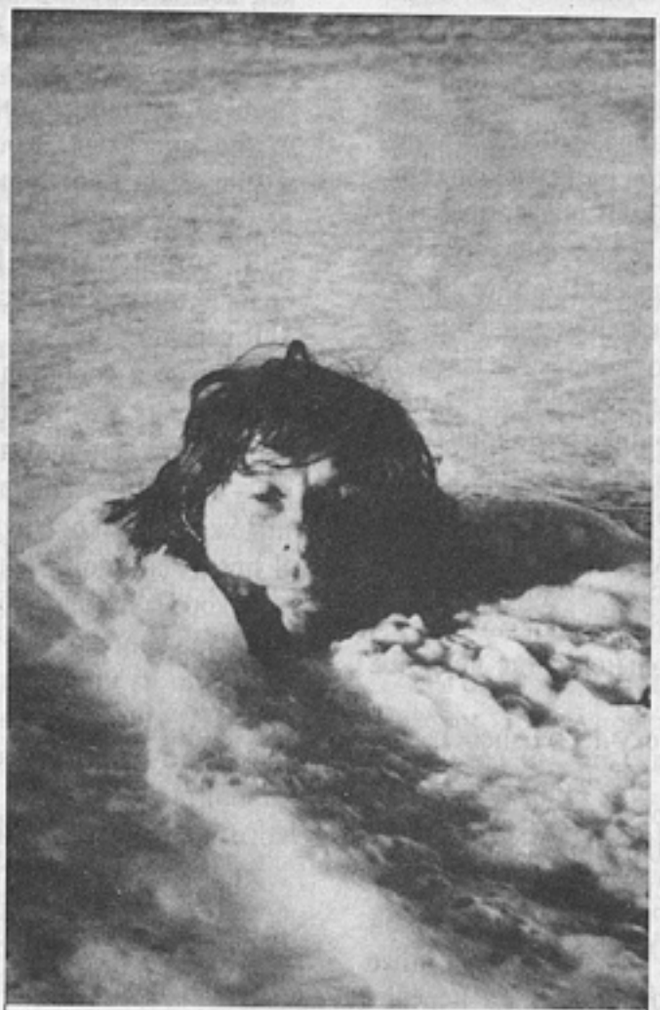
Я сказал, что не курю.

— Шоколад?

— Да, спасибо.

Он передал мне плитку. Охранник принес чашку кофе. Он объяснил, что этих двоих скоро выпускают, так что им незачем было сводить счеты в отличие от «всех этих змеюг». Им просто хотелось сделать мне что-то приятное в мой первый день. Мне сообщили, что я останусь в одиночке, пока тюремный комитет не решит мою участь.

В шесть утра вдали раздался приближающийся топот ног. Потом открылась дверь моей камеры, и чей-то голос спросил: «Чай или кофе?» Мне сунули в руки поднос с едой. Это было больше похоже на обед, чем на завтрак: куски свинины под соусом, хлеб, маргарин, кукурузные хлопья, бутылка молока. Есть все нужно было ложкой. Следующая трапеза была в одиннадцать тридцать. Я понял, что какие бы трудности ни подстерегали меня, с голоду я не умру. Я не чувствовал голода, но решил съесть все до последней крошки — не хотелось показаться неблагодарным. После завтрака, пока я мылся, душевую для всех закрыли. Я должен был пребывать в полной изоляции.



Фотография для журнала Vogue

— Хочешь прибраться? — спросил надзиратель. Он показал мне, где хранятся швабры и щетки, и я пожалел о своих довольно бесплодных попытках навести чистоту при помощи туалетной бумаги.

Вечером я предстал перед тюремным комитетом. Его члены были настроены ко мне отнюдь не враждебно, но их сообщение меня не обрадовало. Обсудив положение, они порекомендовали мне усиленный режим на весь срок заключения. Если позволить мне выходить во двор, я буду подвергаться повышенной опасности, но не из-за совершенного мною деяния, а из-за своей известности. «Вы представляете собой естественную мишень, — объяснил начальник тюрьмы. — Это место ничем не отличается от прочих. Люди здесь жаждут известности, потому что это дает им возможность занять определенное положение. Ради этого они могут даже прикончить вас». При желании я мог бы выразить протест, и его должны были рассмотреть, но я решил этого не делать. Это означало согласие с некоторыми неудобствами — я не смогу выходить не только во двор, но и в библиотеку и в спортзал. Однако это не была полная изоляция. Меня перевели на тот ярус, где обитали заключенные, которые, как и я, содержались на особом режиме.

Мало-помалу я освоился. В каждом отсеке здания располагалась комната дневного отдыха: несколько стульев, стол, телевизор, были также душевая и два яруса, доступ в каждый из которых можно было отсечь стальной решеткой.

Особый режим предписывался убийцам полицейских, заключенным игрокам, которые не выплатили свои долги, доносчикам и тем лицам, для которых прочее тюремное население могло представлять опасность.

Как ни странно, уже через несколько дней я почувствовал себя в Чино вполне счастливым. Во-первых, кончилось томительное ожидание. Во-вторых, здесь не было прессы. Я ощущал покой, умиротворение, много читал, много думал.

Я выработал для себя распорядок дня, который не давал мне скучать. В частности, вызвался мыть коридоры и научился хорошо управляться со шваброй и метлой. Я работал после завтрака и поздно вечером, когда остальные уже расходились по камерам. Одним из

преимуществ было то, что уборщики имели возможность досмотреть фильм по телевизору до конца вместо того, чтобы отправляться в камеру на середине действия.

В тюрьме я снова начал бегать — сорок пять минут ежедневно взад-вперед по коридору. Некоторые заключенные сочли меня сумасшедшим, другие же присоединились, когда я начал заниматься зарядкой, но делали только отжимания. Они никак не хотели понять, что нужно развивать также мышцы ног и живота.

Я писал письма карандашом на дешевой линованной бумаге и получал кипу почты. Критик Кен Тайнен и актриса Кэндис Берген присылали письма с соболезнованиями, послания Сью Менгерс содержали все последние сплетни, от писем отца разрывалось сердце. Охранники должны были подвергать цензуре всю почту, но когда дело дошло до польского, они сдались и разрешили мне читать письма просто так. Приходили послания от девушек, с которыми я когда-то встречался, от знакомых, с которыми не виделся с тех пор, как уехал из Польши. Пришло даже письмо от Элана Гудмена, одного из моих случайно знакомых нью-йоркских полицейских. «Дорогой Роман, — писал он. — Мы с Лу думали о вас и жалели, что это Рождество вы встречаете в тюрьме. Надеемся, что Новый год положит этому конец. Нам очень больно, когда друг попадает в беду».

Тюремная жизнь была скучна и однообразна. Заключенные сидели в комнате для отдыха, резались в домино, смотрели телевизор. Я удивился, обнаружив, как мало они увлечены телевидением. В основном смотрели новости, какой-нибудь фильм, и всё. В разговорах главной темой были не секс или свобода, а тюремные сплетни: кого выпускают, кого куда переводят, какие надзиратели лучше. Незначительные события вдруг приобретали огромную важность. Я, точно зачарованный, смотрел, как муха передвигается по стене, ничто на свете не заставило бы меня причинить ей зло. Однажды утром я с огромным удивлением узнал, что часть надзирателей — женщины. Как ни странно, к ним относились с большим уважением и слушались их лучше, чем их коллег-мужчин.

Мой первый посетитель Даг Долтон был потрясен, узнав, что я сижу в одиночке. Однако я заверил его, что дал согласие по собственной воле. Долтон мог приходить ко мне в любое время. Остальным же посещения разрешались раз в пять дней. Я скоро привык к традиционному обыску, которому подвергался после каждого визита. Надзиратели заставляли меня раздеться и обыскивали в поисках наркотиков. Незадолго до моего прибытия один из заключенных проглотил принесенный с воли презерватив с героином. Презерватив прорвался с фатальным исходом. Но, несмотря на обыски, наркотики в Чино были в ходу.

Сначала я ждал дней посещений, потом же, как все заключенные, стал относиться к ним почти безразлично. Навестить меня хотело огромное количество народа, среди которых были и случайные знакомые, и совершенно чужие мне люди. Когда же предприимчивые журналисты попытались повидаться со мной под видом близких друзей, я составил список лиц, которых хотел бы видеть, и попросил больше никого не пускать.

В середине января меня навестил Дино Де Лаурентис и сообщил, что декорации готовы, техническая группа тоже. Но он добавил, что был вынужден пригласить другого режиссера — шведа Яна Троллера, так как не мог предположить, каков будет исход моего дела. Я прекрасно понимал его решение.

Вскоре я увидел, что, как всякий человек, чьи представления о тюрьме почерпнуты исключительно из кинофильмов, я ничего о ней не знаю. В кино заключенных обычно показывают нагловато-грубыми здоровяками. Большинство же обитателей Чино, напротив, были маленького роста, имели ничем не примечательную внешность. А сюжеты кинолент бледнели в сравнении с реальными историями, которые мне здесь рассказывали.

Лухан, невысокий вежливый мексиканец, появившийся в нашем блоке вскоре после моего прибытия, получил в свое распоряжение целый ярус. Он был наемным убийцей и по заданию мексиканской мафии прикончил шестнадцать человек в различных тюрьмах. Почему-то такая работа ему надоела, и он решил дать показания против своих бывших хозяев. В ответ мафия перебила всю его семью, кроме жены и дочери, которые скрывались под постоянным прикрытием полиции. Сам он пребывал в полной изоляции, даже еду ему готовили отдельно, чтобы избежать отравления. Выйдя на свободу, Лухан подвергнется пластической операции, получит новые документы и кругленькую сум-

му, чтобы обосноваться где-нибудь в укромном месте, но угроза убийства будет преследовать его всю жизнь.

Однажды, после того как я отпустил какое-то саркастическое замечание относительно шефа лос-анджелесской полиции, интервью с которым транслировалось по телевидению, ко мне подсел незнакомец, худой, бледный мулат.

— Хочешь, я его порешу?

— Что-что?

— Я выхожу на следующей неделе. Могу его замочить. Обойдется тебе в пять тысяч.

Кроме священников и раввина со мной беседовали два психиатра и психолог. Женщина-психолог дала мне кучу всяких письменных тестов, где нужно было из множества ответов выбирать один. Еще она предложила мне два листа бумаги и попросила нарисовать мужчину и женщину. Я столь прилежно посещал занятия в Кракове, что по привычке изобразил их обнаженными. Когда я сказал об этом Дагу Долтону, у него вырвалось: «О черт!»

— А что я должен был делать? Прикрыть их фиговыми листочками?

Надзиратели никогда не били и не оскорбляли заключенных. Они старались управляться с ними как можно мягче, избегая ненужных и бесполезных споров. Они эффективно выполняли свою работу.

Когда я отсидел почти половину срока, один из заключенных шепнул: «Роман, тебя выпустят 29 января». Я так и не узнал, откуда это стало ему известно, но он оказался прав. 28 января мне посоветовали начать собираться, но никому об этом не говорить. Утром 29 января я сложил свои пожитки, вернул тюремную одежду, получил костюм, в котором поступил сюда.

На улице в машине меня ждали Даг Долтон и Уолли Вулф. Выходя, я был почти в таком же тумане, как и при поступлении в Чино, только на сей раз я радовался, что нет никаких фотографов и репортеров. Мои нестриженые волосы и борода прекрасно смотрелись бы на первых полосах газет. Долтон остановился у какого-то кафе. Шла первая половина дня, посетителей было немного. Сидя у длинной стойки, я был уверен, что из-за бороды меня невозможно узнать. Я сделал заказ. Принеся счет, официант поинтересовался: «Это всё, мистер Поланский?»

Мне никого не хотелось видеть, но я в тот же вечер позвонил Дино Де Лаурентису. Он сразу же приехал и предложил мне снова стать режиссером. Он уже переговорил с Яном Троллером, и тот был готов уступить мне режиссуру. Предложение было очень соблазнительным и трогательным, но я по-прежнему не знал, что задумал судья Риттенбэнд. Долтон должен был встретиться с ним на следующий день, так что после их разговора я обещал Дино дать окончательный ответ.

Долтон полагал, что время, проведенное мной в Чино, и составит весь срок моего тюремного заключения. Однако при встрече с Риттенбэндом выяснилось, что судья снова изменил свои намерения. 16 сентября Риттенбэнд говорил Долтону, что обследование в Чино и станет моим наказанием. Теперь же он заявил, что намерен вновь упечь меня за решетку. «Меня слишком сильно критикуют», — признался он Долтону. К тому же он выразил удивление, почему я провел в Чино лишь сорок два дня вместо возможных девяноста. Он прекрасно знал, что в среднем подобное обследование занимает сорок семь дней.

Прессе же он пел совсем другую песню. Он обещал выпустить меня через сорок восемь дней, если я соглашусь на добровольную депортацию.

Мы обсудили ситуацию с Долтоном и Уолли Вулфом. У них просто слов не было. Оба не были уверены, что судья Риттенбэнд смягчится или же отпустит меня после того, как я отсижу причитающиеся девяносто дней.

Поскольку судья совершенно ясно дал понять, что намерен помешать мне в дальнейшем жить и работать в США, и поскольку свои сорок два дня в Чино я отсидел, по-видимому, зря, сам собой напрашивался вопрос: зачем мне, собственно, здесь оставаться? Естественным ответом было: незачем. В офисе Долтона меня всегда охватывала клаустрофобия. Я поднялся и пошел к двери.

— Минуточку, куда вы? — окликнул меня Долтон.

— Ничего-ничего, потом поговорим, — отозвался я.

Собрав сумку, я поехал в офис к Дино, где рассказал, что готовит судья. «Хватит, — сказал я Дино. — Я отсюда сматываюсь».

«Ох этот судья! Che chazzo!» Дино поинтересовался, есть ли у меня деньги. У меня не было.

Он послал своего помощника раздобыть наличные. Тот принес тысячу долларов, которые Дино сунул мне в руку. Мы обнялись.

От Дино я направился прямо в аэропорт Санта-Моники, чтобы лететь в Мексику, но передумал, развернулся и поехал в аэропорт Лос-Анджелеса. Примчавшись за пятнадцать минут до отлета самолета в Лондон, я купил последний билет. Времени хватило только на то, чтобы позвонить секретарше насчет оставленной в аэропорту машины.

В сумерках мы взлетели. Под нами расстилался Лос-Анджелес. Мне было все равно, что произойдет со мной дальше. Буду заниматься чем попало, лишь бы не жить так, как последний год. Я пережил позор и травлю в прессе, дважды терял режиссерский контракт, отсидел в тюрьме. Возбуждение мое было почти маниакальным. Всю дорогу я глаз не сомкнул.

В Лондоне было промозгло и пасмурно. На меня навалилась депрессия. Даже не распаковав вещи, я позвонил Долтону и сообщил, что нахожусь в Англии.

Сказать ему было особенно нечего, и понятно почему. Я поставил его в щекотливое положение. Никогда еще его клиенты не сбегали из страны.

Я бродил по нетопленым комнатам своего дома, обдумывая следующий шаг. Что-то было не так. Я сейчас еще не чувствовал себя в безопасности.

В тот же вечер я полетел в Париж.

На следующее утро Долтон выступил в суде и проинформировал судью, что я покинул страну. Судья Риттенбэнд был обескуражен, но отложил вынесение приговора до 14 февраля. Долтон взялся за это время убедить меня вернуться.

Вместе с Уолли Вулфом они прилетели в Париж и попытались меня уговорить. Но мои намерения были непоколебимы.

Судья Риттенбэнд был склонен 14 февраля осудить меня in absentia[4] и сказать речь для прессы. А тем временем в интервью и на пресс-конференциях он столь явно выказывал свою враждебность ко мне, что Долтон подал прошение о дисквалификации судьи на том основании, что тот пристрастен, предубежден против меня и что нет никаких шансов на справедливый вердикт. В заявлении говорилось о том, сколь часто менялось отношение судьи к моему делу, как он принимал то одни решения, то прямо противоположные, указывалось на сделанные им для прессы заявления и намеки на высылку из страны, а также на прочие нарушения калифорнийского закона.

Риттенбэнд был потрясен заявлением Долтона и заявил, что отказывается от дела.

Мое дело передали судье Полу Брекинриджу. «Я в жизни никого не приговаривал in absentia и сейчас не намерен», — заявил он, снял дело с повестки дня и сказал: «Если он когда-нибудь вернется, мы заново рассмотрим это дело».

Вот каково положение на сегодняшний день. Если я вернусь в Соединенные Штаты, меня тут же арестуют и даже под залог не выпустят. Повторное слушание дела может означать еще одно диагностическое обследование в Чино. То, что я бежал от правосудия, тоже будет принято во внимание, равно как и заявление с обвинением Риттенбэнда в предвзятости и непрофессиональном поведении. Да и все равно возвращение мое достаточно проблематично. Вскоре после того, как я прибыл в Париж, мою многоразовую американскую визу аннулировали.

ГЛАВА 29

На противоположной стороне улицы велись реставрационные работы. Все здание было закрыто строительными лесами, на которых, будто вороны, притаились фоторепортеры с телеобъективами, караулившие каждое мое движение. Самые настойчивые угнездились там надолго и ночевали в спальных мешках.

Я закрыл ставни, задернул занавески, превратив квартиру в склеп с искусственным освещением. Но жить так было невозможно. Я чувствовал себя еще более загнанным, чем в Лос-Анджелесе после ареста. Я понимал кое-что в фотожурналистике и знал, что лучший способ разрядить напряжение — сделать так, чтобы моя фотография как можно скорее появилась в газетах.

Я позвонил шведской журналистке Свеве Вигевоно, которая когда-то делала мои фотопорт-

[4] В отсутствие обвиняемого *(лат.). — Прим. ред.*

реты. После недавнего развода она осталась с маленьким ребенком, и деньги ей не помешали бы. Я договорился о встрече. В сопровождении Пола Руссама, брата Жан-Пьера, я спустился на первый этаж, а оттуда юркнул в гараж и забился в багажник машины. К счастью, фотографы еще не пронюхали, что выезд из гаража был на боковой улочке за углом.

Свева уже ждала меня в кафе у стойки. Я подкрался и положил руку ей на плечо. Я все еще не сбрил бороду, к тому же был в темных очках и шляпе. Она меня не узнала и оттолкнула руку с видимым отвращением. «Что такое? — усмехнулся я. — Я-то думал, тебе нужны фотографии».

Фотографии Свевы возымели желаемое действие. Ее конкуренты прекратили бдение, но я еще несколько дней продолжал скрываться. Я с удивлением обнаружил, что человек, спрятавшийся в багажнике «Мерседеса», может вести с шофером вполне осмысленную беседу.

В общем, и общественное мнение, и пресса во Франции были настроены ко мне более лояльно, чем в Соединенных Штатах. Через несколько недель меня оставили в покое. Я сбрил бороду и начал вести более-менее нормальное существование.

Я оценил свое финансовое положение. Оно оказалось отчаянным. Я провел не одно экстренное совещание с братьями Руссам и их сводным братом Клодом Берри. На одной из наших встреч мы решили снимать «Тэсс».

Это было не столь скоропалительное решение, как могло бы показаться. Я многие годы носился с этой идеей. Слова, сказанные Шэрон о книжке, которую она забыла в Лондоне, не выходили у меня из головы. Я снова и снова возвращался к ней и знал уже чуть ли не наизусть. В разгар неприятностей в Лос-Анджелесе я попросил Настасью прочитать книгу, считая, что по своим внешним данным и актерскому потенциалу она изумительно подойдет для главной роли.

Клод Берри решил стать продюсером фильма и хотел, чтобы я был режиссером. У нас не было еще ни сценария, ни актеров. Мы не представляли, где будем снимать, знали лишь, что во Франции, а не в Англии, где меня могли выдать американцам.

Чтобы поведать историю, сочиненную Томасом Харди, необходимо было подобрать соответствующую натуру, напоминавшую Дорсет XIX века. Передать ритм повествования было можно, только используя обстановку как неотъемлемую часть фильма, показывая бег времени и изменения в самой Тэсс при помощи зримых, почти физически ощутимых перемен во временах года. Нам придется снимать чуть не круглый год. Такое затянутое расписание съемок обойдется чрезвычайно дорого.

Все еще не окончив работу над сценарием с Жераром Брахом, я взял отпуск, чтобы сделать несколько фотографий Настасьи в романтическом платье в стиле XIX века в лесу Фонтенбло. Во время Каннского фестиваля 1978 года Клод Берри опубликовал одну из них как рекламу в «Вэрайети» со смелой и простой подписью «Тэсс Романа Поланского».

Было вполне логично сделать «Тэсс» англо-французской копродукцией с преобладанием английских актеров, так что мы предложили Тимоти Берриллу стать сопродюсером. Он начал с поисков опытного драматурга, который согласился бы работать вместе с нами над английской версией сценария. Это было очень важно, так как у Харди в критические моменты действие обходится без диалогов.

С актерами проблем почти не было. Я решил отослать Настасью в Англию поучиться у Кейт Флеминг, преподавателя риторики в Национальном театре. Было решено, что если Настасья успеет вовремя овладеть дорсетским диалектом, она роль получит. Играть Алека и Эйнджела я пригласил Ли Лосона и Питера Фирта.

Первый день съемки обычно задает тон для всей оставшейся работы. Очень важно найти правильное соотношение темпа и подробности, юмора и задора. 7 августа, в первый день работы над «Тэсс», я поднялся до рассвета, распахнул окно и увидел, что льет дождь.

Ливень хлестал весь день. Нужно было снимать сцену, когда в жаркий летний день Алек д'Эрбервилль угощает Тэсс клубникой. По небу плыли свинцовые облака, и пришлось соорудить навес, дабы уберечь розовый сад, актеров и камеры от дождя. Теплицу необходимо было покрасить, но маляры работали строго по правилам. Они отказались выехать из Парижа до девяти, прибыли в одиннадцать, пунктуально сделали перерыв на обед и в конце дня уехали, чтобы успеть в Париж к концу рабочего времени. После их отъезда мы всей группой докра-

сили теплицу. Несмотря на погоду и работу по правилам, сцена в теплице поражает красочностью летнего дня, что свидетельствует о мастерстве нашего оператора Джеффри Ансворта.

Из-за того что съемки «Тэсс» продолжались так долго, наша съемочная группа стала чем-то бóльшим, нежели просто коллективом людей, временно собравшихся вместе ради работы. В нашей жизни возник собственный ритм, в котором присутствовали рождение и смерть, любовные романы и разводы, веселье и трагедия. Мы, как цирк-шапито, путешествовали летом по Нормандии, осенью и зимой по Бретани, а потом снова по Нормандии. В моей жизни это был особенно важный эпизод, потому что все происходило вскоре после Чино. На меня это оказало благотворное воздействие.

Восемнадцать дней ушло только на разъезды. Нам повезло с шеф-поваром, который мог подать обед в одном месте, а ужин уже где-нибудь миль за сорок-пятьдесят. Во время натурных съемок еда для французов — священнодействие. В первый же день в Нормандии мы целиком заняли ресторан. И когда полк официантов разносил блюда с устрицами, крабами и креветками, я нахально заявил Клоду Берри, что собравшиеся пируют за его счет.

Начальные кадры фильма снимались на деревенском перекрестке, точь-в-точь таком, какой мог бы вообразить себе Харди. Я наткнулся на него совершенно случайно. Наши продюсеры скинулись и подарили мне гоночный велосипед. Смешно, подумал я, что прошло столько времени, прежде чем у меня появилась такая замечательная машина. Я снова начал кататься и во время одной из прогулок и обнаружил это замечательное местечко.

Из другой деревни получился превосходный Эмминстер, родина Эйнджела Клэра. Мы изменили общий вид целой улицы, заменив в домах окна на английские с частым переплетом, убрав телевизионные антенны на крышах и электрические провода. В таком виде улица оставалась несколько месяцев, и за неудобства нам пришлось хорошенько заплатить жителям. Церквушка в деревне тоже была вполне в английском стиле, не считая колокольни. Мы скрыли ее при помощи огромного зеркала. Отражавшееся в нем небо великолепно сочеталось с небом за колокольней, так что получилась отличная английская деревенская церковь.

В Бретани разыгралась трагедия. Как-то в воскресенье Джеффри сказал, что плохо себя чувствует, и пожаловался на изжогу. Тимоти Беррилл отправился купить ему каких-нибудь таблеток от несварения желудка. Вечером Джеффри сказал, что пообедает в своей комнате. Я собирался спуститься в ресторан, когда ко мне в дверь забарабанили: «Быстрее, Джеффри без сознания».

Джеффри лежал поперек кровати, наполовину сполз на пол. Губы посинели, глаза неподвижно уставились в одну точку. Стремясь привести его в сознание, я сунул ему под нос нашатырный спирт. Никакого эффекта. Он не дышал. Я не мог нащупать пульс. Приложил ухо к груди. Ничего. Мой ассистент начал дышать ему рот в рот. Кто-то предложил массаж сердца. Я старался изо всех сил, а тем временем вызвали «скорую». Те семь минут, что она ехала, были самыми долгими в моей жизни.

Я понял, насколько бесплодны были мои собственные попытки делать массаж сердца, когда за работу взялись прибывшие профессионалы. Взглянув на Джеффри, они тут же стащили его на пол и вставили клин между зубов. Санитар начал изо всех сил давить ему на грудь ладонями: пять быстрых движений, потом пауза, потом все сначала.

— Вы так ему ребро сломаете, — испугался я.

— Тем лучше, — сказал он, но портативный кардиограф по-прежнему вырисовывал ровную линию.

Мы сидели в холле гостиницы, не в силах ни спать, ни оставаться в одиночестве. Мы еще долго оставались там в оцепенении и после того, как стало ясно, что Джеффри мертв. Ему было шестьдесят два.

На следующий день было решено продолжать съемки. Место Джеффри временно занял его ассистент. Трудно было начать работать без него. У нас будто не одного человека, а полгруппы не хватало, но нам все же удалось проработать целый съемочный день.

Джеффри был настолько яркой индивидуальностью, что все встретили прибывшего ему на замену Гислэна Клоке с подсознательной враждебностью. Клоке почувствовал это отношение и постепенно, мягко и тактично, преодолел его.

Трагедия до некоторой степени потеряла свою остроту, и мы снова смогли действовать как единая команда.

«Тэсс» обошлась в двенадцать миллионов и стала самым дорогим фильмом, когда-либо снимавшимся во Франции. Просто потому, что снималась так долго. Мы работали почти в восьмидесяти разных местах, много времени уходило на передвижение и монтаж декораций. Погода вновь и вновь нарушала наши планы. Говорили, что стоимость фильма удвоило мое экстравагантное поведение. Это неверно. Даже самая крупная моя «экстравагантность» — реконструкция Стоунхеджа — обошлась дешевле, чем стоила бы перевозка всей нашей группы в Англию.

Из-за забастовок мы потеряли чуть не месяц съемочного времени.

Как выяснилось впоследствии, Клод Берри допустил ошибку, пообещав, что в Германии премьера состоится 31 октября. Он настаивал, чтобы во Франции фильм вышел в прокат не позже 1 ноября. И наконец, стремясь привлечь потенциальных покупателей в США, он начал показывать им предварительные варианты, что никогда не доводит до добра.

Из-за того что были назначены жесткие сроки, нам приходилось делать слишком много всего одновременно. Нужно было подготовить международную версию, чтобы немцы могли сделать дубляж. Мы работали над французским и английским вариантами. Все три версии должны были совпадать с точностью до кадра. Работа шла сначала по двенадцать, потом по восемнадцать часов в день, потом круглосуточно.

Когда я, наконец, сделал черновой монтаж и показал его Клоду Берри, тот закричал: «Слишком длинно! Надо на час сократить, но премьера все равно состоится 31 октября!»

Премьера в Германии обернулась катастрофой. Настасья, которая позвонила мне после просмотра, сказала, что прием был настолько холодным и враждебным, что у нее возникло желание спрятаться под стул. Критика ехидничала. Один рецензент назвал фильм в лучшем случае правдивой документальной картиной о молочном животноводстве XIX века. Все сожалели, что я не удовольствовался тем, что удавалось мне лучше всего, — фильмами ужасов.

Премьера в Париже прошла лучше, появилось много положительных отзывов и рецензий. В кинотеатры стояли очереди, но не те, на которые рассчитывал Клод Берри. «Тэсс» шла почти три часа, что означало три сеанса в день вместо четырех и соответственно потери в прибыли. В офисе Клода царило похоронное настроение. Немецкие рецензии сделали свое дело, и никаких конкретных предложений о прокате из США не поступало. Клод винил во всем меня.

Мы с Клодом поговорили по душам. Я сказал, что из-за установленных им сроков у меня не было времени выполнить монтаж так, как мне хотелось бы. Если бы мне предоставили такую возможность, я смог бы несколько сократить фильм, не нарушив атмосферы, но о том, чтобы вырезать сорок пять минут, не могло быть и речи. Вспомнив, что Сэм О'Стин сотворил с «Ребенком Розмари», я предложил Берри нанять его. Лучше него никто не сможет вырезать час из фильма.

Прилетел Сэм. Мне не хотелось стеснять его своим присутствием. Я предпочитал оказаться как можно дальше от всего этого и вместе с друзьями отправился в Гималаи.

Поход, начавшийся как увеселительная прогулка, вскоре превратился в серьезное восхождение. Я мог думать лишь о том, как поставить одну ногу перед другой, и о том, что нам приготовят на обед. Вскоре я понял, что лучшего лекарства не придумаешь — ни о чем не думать, а лишь дивиться несравненному ландшафту гор.

Когда я вернулся в Париж, мне показали версию О'Стина. Несмотря на талант Сэма, оставалось ощущение, будто смотришь фильм через часть. Как ни скверно я себя чувствовал из-за неминуемого банкротства Берри, я просто не мог позволить ему показывать урезанный вариант. У меня не было сомнений, что укороченный фильм хуже. В «Тэсс» был свой ритм, который невозможно сохранить при резком сокращении длительности. Да к тому же «Тэсс» и так уже неплохо шла во Франции. Кассовые сборы постепенно, но неуклонно возрастали.

Фильм вышел и в других странах и пользовался там значительным успехом.

Коппола был готов прокатывать фильм в США, но с условием некоторых переделок. Я поинтересовался, чего именно он хочет. А хотел он сделать центром повествования саму Тэсс, а также изменить титры и первую сцену, убрать заключительную, переснять некоторые эпизоды.

Когда я показал свои записи пожеланий Копполы Клоду Берри, тот счел их фантастическими. Я заметил, что если последовать совету Копполы, потребуется еще полмиллиона.

Больше разговор о Копполе не заходил.

Наконец, через год с лишним после европейской премьеры, к фильму начала проявлять интерес «Коламбия». Здесь считали, что хоть доходов «Тэсс» и не принесет, зато может завоевать несколько наград. Чтобы иметь право быть выдвинутым на «Оскар», фильм должен быть в коммерческом прокате хотя бы неделю в двух американских кинотеатрах.

Зрители хлынули смотреть фильм, едва его начали демонстрировать. Время проката в обоих кинотеатрах было продлено. «Тэсс» выдвинули на «Оскар» по одиннадцати категориям. Благодаря запоздалому признанию критики, фильм все же добился коммерческого успеха. Кошмарные видения Клода Берри о полном разорении стали рассеиваться. Таких хороших отзывов в США я еще никогда не получал. Критики Лос-Анджелеса признали меня лучшим режиссером года. «Оскаров» получили Энтони Пауэлл, Пьер Гуффруа, Джеффри Ансворт и Гислэн Клоке.

Однако признание пришло слишком поздно. Мне к тому времени было уже почти все равно. Если бы «Тэсс» совсем провалилась, у меня возникла бы потребность немедленно поставить новый фильм, чтобы доказать себе, что я еще на что-то способен. А так после девяти месяцев счастья работы над картиной и двух лет мучений я настолько разочаровался, что вообще не хотел больше снимать кино. Я начал говорить о себе как о «бывшем» кинорежиссере.

ГЛАВА 30

К решению вернуться в театр меня подтолкнуло стечение обстоятельств (тяжелейшая работа над «Тэсс», невозможность снять «Пиратов»), приехать же в Польшу — изменения в политическом климате.

В последние годы я отклонил ряд предложений снимать в Польше. Я знал, что из-за политического режима буду не в силах оставаться там достаточно долго. Теперь же, под влиянием «Солидарности», менялся сам режим, и когда Тадеуш Ломницкий, которого я в юности боготворил, пригласил меня поставить пьесу в Варшаве, я немедленно согласился. Не говоря уж о чисто профессиональных соображениях, я не мог устоять перед соблазном своими глазами взглянуть на ситуацию в Польше.

В глубине души я всегда верил, что однажды свобода вернется, и не только в Польшу, но и в другие страны советского блока. Никакая тоталитарная система, какой бы жестокой она ни была, не способна бесконечно удерживать власть. Правда, я считал, что пробуждение должно начаться с самого Советского Союза и что произойдет это уже не на моем веку. В свете же последних событий я вижу, что, вероятно, ошибался.

Я решил, что буду постановщиком и исполнителем одной из ролей в пьесе Питера Шеффера «Амадеус». Больше всего меня привлекала в ней потрясающая театральность. Если для успеха кинофильма необходим натурализм, успех в театре зиждется на недомолвках, иллюзии, условности.

Меня заинтересовала и сама тема — противостояние таланта и посредственности. Нравилось мне и то, как Шеффер показывает, что гениальным людям не обязательно укладываться в рамки наших представлений о них. Человек может писать утонченную моцартовскую музыку и при этом ругаться, грубить и просто вести себя по-мальчишески. Эта роль очень привлекала меня как актера, да и внешность у меня подходящая. Итальянский режиссер Лилиана Кавани даже хотела, чтобы я сыграл эту роль в кино, отмечая, что мы оба низкорослые, подвижные люди с похожим профилем.

Я сам приобрел права на «Амадеуса» — у театра Ломницкого не было валюты. Поскольку и мне должны были платить польскими злотыми, художественное самовыражение влекло год значительных финансовых жертв.

У Ломницкого, который должен был играть Сальери, возникли проблемы из-за его партийного прошлого. Он был членом партии в течение тридцати лет, последние восемь являлся членом Центрального Комитета, был ректором Варшавской национальной драматической школы. Теперь все это ставилось ему в вину.

С первых же спектаклей «Амадеус» шел с аншлагом, критики им восхищались. Я вздохнул с облегчением, потому что знал, до какой степени кое-кому хотелось, чтобы моя работа провалилась. Примерно месяц я играл главную роль, и за это время у меня в гримерной перебывали, казалось, все, кого я когда-либо знал.

В один из выходных я отправился в Краков, чтобы окунуться в прошлое. Я заглянул в Театр юного зрителя, на радиостанцию, где меня впервые наняла к себе Биллизанка, в маленькую квартирку, где жил с четырех лет, в дом, где чуть не погиб от бомбы в последние недели войны, в квартиру Виновского, где впервые узнал женщину. Каждый камешек, уголок, звук, запах пробуждал свои воспоминания.

Я собрался с духом и пересек Вислу, чтобы побродить по тем местам, где когда-то было гетто. Там, где находился эсэсовский сторожевой пункт, теперь располагалась автозаправка. Площадь Згоды, где стояли главные ворота, называлась теперь площадью Героев гетто. Мне показалось даже, что я обнаружил то место, где в последний раз пробирался на волю под колючей проволокой.

Совершил я и сентиментальное путешествие в Высоку. Узнать ее было нельзя. Там, где некогда стояли соломенные крестьянские хибарки, теперь возвышались двухэтажные дома, по асфальту катили автобусы. Среди полей виднелись телеграфные столбы. Правда, дом Бухалы я нашел очень легко. Его давно бросили, и он уже успел развалиться. Я позвонил в дверь нового дома по соседству, представился и справился о своей приемной семье. Но соседи ничего не знали, зато позвали других, которым что-то было известно. Пан и пани Бухала умерли.

Мысли мои все время возвращались к разрушенной хибаре. Именно тогда, когда я жил в этом нищем доме в полном одиночестве без всяких перспектив на будущее, что-то подтолкнуло меня на тот путь, по которому пошла потом вся моя жизнь. Что это было? Что заставило меня превратить мир фантазий в мир реальный?

Лежали ли в основе всего эротизм, тяга к тем женщинам, с которыми я никогда бы не встретился, оставаясь обитателем краковского гетто или крестьянским пареньком из Высоки?

Думаю, дело не в этом.

Мне, скорее, кажется, что все мои выходки, моя дикость и сила порождены чувством удивления перед самой жизнью. В основе моей работы, моих фантазий лежит желание сделать приятное, развлечь, поразить, насмешить людей. Мне нравится валять дурака, расхаживать по всемирной сцене. Если бы я мог прожить жизнь заново, то уделил бы больше времени игре и меньше режиссуре.

Но сожалеть о прошлом столь же абсурдно, как и строить планы на будущее. Отец всегда упрекал меня, что я транжир и не умею организовать свою жизнь. Я не жалею о выброшенных на ветер огромных суммах. Мне претит мысль о том, чтобы умереть с хорошим счетом в банке. Жизнью (и деньгами) нужно наслаждаться.

Однако после смерти Шэрон (хотя внешне может показаться, что это и не так) я не могу от души наслаждаться жизнью.

В минуты невыносимой личной трагедии некоторые находят утешение в религии. Со мной же произошло обратное. С убийством Шэрон исчезла всякая религиозность, которая у меня была. Окрепла моя вера в абсурд.

Я все еще изображаю из себя профессионального эстрадного актера, разыгрываю комические истории, много смеюсь, люблю общество веселых людей, но в самой глубине души знаю, что дух веселья покинул меня. Я будто тружусь без всякого смысла. Мне кажется, я потерял право на невинность, на чистое наслаждение прелестями жизни. Мне дорого обошлись детская доверчивость и верность друзьям.

Я знаю, многие считают меня злобным, распутным карликом. Мои же друзья и женщины знают, что это не так.

Некоторых женщин притягивает дурная слава, многие, особенно после лос-анджелесской истории, стремятся со мной познакомиться. Узнав же, что я не таков, как им расписывали, они испытывают разочарование. Обо мне так часто говорили неточно, несправедливо или просто лживо, что у тех, кто со мной не знаком, сложилось совершенно превратное представление обо мне.

Именно в Высоке, погружаясь в прошлое, я впервые подумал о том, чтобы изложить правду о себе на бумаге. Конечно, понимаю, что как бы усердно и правдиво ни старался я выполнить эту задачу, многие по-прежнему предпочтут карикатуру реальности, но, по крайней мере, я дам им возможность по-другому взглянуть на вещи.

Я находился в Париже и занимался репетициями французской версии «Амадеуса», когда пришло сообщение из Польши о вводе военного положения. Это стало еще одним водоразделом в моей жизни. Я воспринял это как новую национальную трагедию. Однако я своими глазами видел расцвет «Солидарности», видел, что свобода живет в сердцах поляков, видел их мужество и стойкость перед лицом коммунистической тирании.

Это пробудило воспоминания о годах моей собственной юности. О том времени тоже стоит рассказать.

Сейчас для этого как раз подходящий момент.

Перевод с английского Марии Теракопян

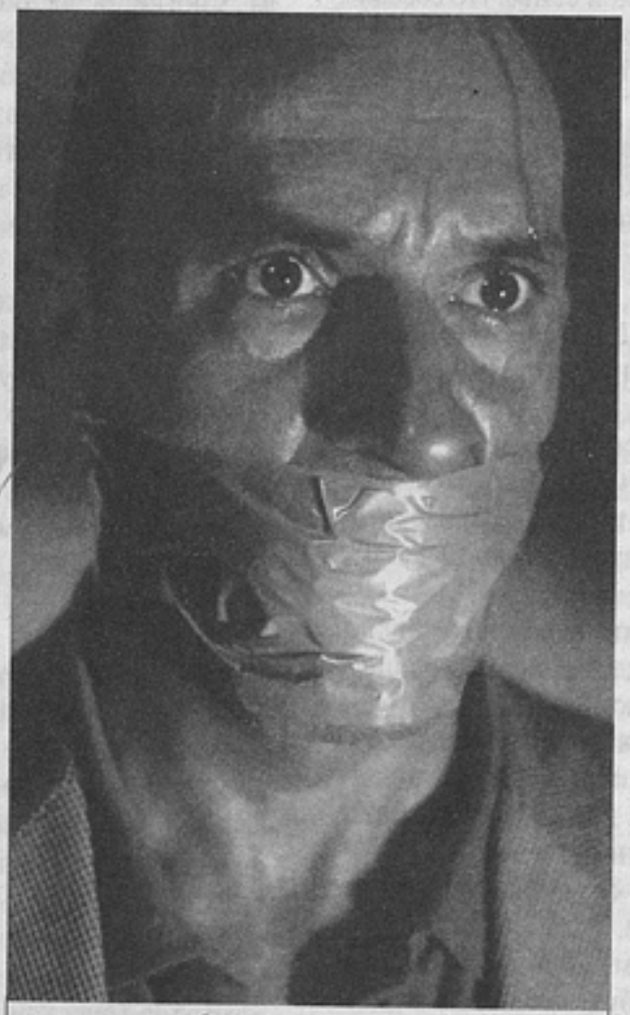
РОМАН ПОЛАНСКИЙ:

«В кино самое важное — атмосфера»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДЭВИД ТОМПСОН

Завершив в этом номере публикацию фрагментов из автобиографии Романа Поланского, мы решили сопроводить ее беседой с режиссером, которая хотя и не является прямым комментарием к книге, комментирует то, что составляет главное содержание жизни автора и героя, а следовательно, и центральную коллизию «Романа»: Поланский отвечает на вопросы о творческом методе, о том, как он работает над сценарием, на площадке, в монтажной.

Три главных действующих лица — муж, жена и посторонний человек — оказываются в изолированном от внешнего мира домике у моря. (Так вполне мог бы начинаться «Тупик», фильм 1966 года, который Поланский нередко называет своей лучшей работой.) Драматическая ситуация складывается в экранизированной Поланским пьесе Эриэла Дорфмана «Смерть и девушка». События разворачиваются в южноамериканском государстве (лишь слегка замаскированная Чили) сразу после крушения диктатуры. Место действия — отдаленное бунгало на обрыве, где из-за шторма отключили электричество. Между Жерардо (Стюарт Уилсон), высокопоставленным правительственным чиновником, его женой Паулиной (Сигурни Уивер), ставшей во времена диктатуры жертвой пыток, и незнакомцем доктором Роберто Мирандой (в этой роли неузнаваемый Бен Кингсли) происходит напряженное объяснение. Возможно, именно Миранда изнасиловал находившуюся тогда в заключении Паулину: предварительно завязав женщине глаза, он пропускал через ее тело электрический ток — страшные ожоги изуродовали Паулину навсегда.



«Смерть и девушка». Роберто Миранда — Бен Кингсли

Дэвид Томпсон. Как получилось, что вы взялись экранизировать пьесу «Смерть и девушка»?

Роман Поланский. Я сначала должен был ставить пьесу в Париже, но потом передумал, потому что собирался снимать фильм и боялся, что она мне надоест прежде, чем я начну работать. Я даже на видео не смотрел другие постановки, например бродвейский спектакль Майка Николса. Пьесу мне прислали продюсеры — так что все было очень прозаично. Им хотелось, чтобы фильм по ней снимал именно я.

Дэвид Томпсон. По-моему, вы впервые в своей карьере сняли фильм с открытой политической направленностью.

Роман Поланский. Все зависит от того, что понимать под словом «политический». В моем понимании, «политический» — это то, что имеет отношение к конкретному режиму, конкретной стране, не говоря уже о людях. В «Смерти и девушке» я не упоминаю ни одного политического деятеля, не называю ни одну рухнувшую диктатуру. Я веду речь о некоей неопределенной стране в Южной Америке. Подобные ситуации возникают по всему миру, бывшие жертвы встречаются со своими бывшими палачами, со своими мучителями. Им приходится проходить через это, как-то с этим мириться.

Дэвид Томпсон. Вы часто говорили, что в Лодзинской киношколе вам до смерти надоели разговоры о политике в кино.

Роман Поланский. Во время обсуждений фильмов меня куда больше интересовала эстетика. Я считал, что форма важнее содержания. Но, помню, когда мой большой друг Збигнев Цыбульский притащил несколько плохо сделанных, выцветших порнофильмов, мы смотрели их с восторгом, хотя качество было ужасным. Так что содержание все же важно. Но тогда форма была для меня превыше всего, да и теперь я придаю ей большое значение.

Дэвид Томпсон. Действие пьесы разворачивается на протяжении ночи и дня. Вы же резко сократили временны́е границы.

Роман Поланский. Я сжал действие до одной ночи. Мне нравится триединство времени, места и действия. В особенности времени. Выбор именно такой формы — «драма в одной комнате» — определяется ностальгией по одному из первых фильмов, оказавших на меня большое влияние, — «Выбывший из игры» Кэрола Рида (1947). Действие его начинается утром в квартире, где персонажи строят свои планы, кончается же оно ночью или ранним утром следующего дня. В кадре постоянно присутствуют часы. Замечательный фильм.

Дэвид Томпсон. И в том, и в другом фильме используется черно-белая пленка. Не собираетесь ли вы сами когда-нибудь вернуться к ней?

Роман Поланский. По-моему, снимать сегодня черно-белые фильмы — это стилизация. Скажем, очень хорошо, что «Список Шиндлера» снят в черно-белом изображении, потому что наши воспоминания о том периоде — черно-белые во многом благодаря хронике. Но снимать без цвета что бы то ни было, в принципе, — надуманность и натяжка.

Дэвид Томпсон. Вы часто говорили, что на вас сильно повлияли «Гражданин Кейн» и «Расёмон». Поскольку в обоих фильмах речь идет о том, как из множества точек зрения выбрать одну истинную, можно ли утверждать, что они предопределили ваш интерес к «Смерти и девушке»?

Роман Поланский. Да, они имеют отношение к моему фильму, потому что затрагивают наиболее интересный для меня аспект отношений с реальностью — относительность правды. Меня всегда увлекала возможность поведать одну и ту же историю устами разных людей, показать разные, не совпадающие точки зрения. Здесь я ближе всего подошел к этому. Надеюсь, у меня еще будет когда-нибудь повод затронуть эту тему — снять фильм, где одно и то же событие будет представлено в версиях разных людей, как в «Расёмоне».

Дэвид Томпсон. После того как Паулина попалась в ловушку Роберто, следует впечатляющий кадр: она направляет дуло ему в лицо, как бы определяя этим установившиеся между ними отношения.

Роман Поланский. Сначала камера смотрит на Роберто из-за плеча Паулины, потому что мне хотелось показать, что она господствует над ним. А в конце камера смотрит на Паулину снизу вверх. Получается более выразительно, действие становится более стремительным и напряженным.

Дэвид Томпсон. Шторм и отсутствие освещения — приемы, которые могли бы показаться театральными, — в пьесе их нет, у вас же они используются как основные.

Роман Поланский. Нам нужно было создать напряжение, как-то обосновать изоляцию героев. Мне хотелось, чтобы внешний мир ощущался через изменения в погоде, через бег времени. Шторм вполне подходит для создания подобной атмосферы. Для меня атмосфера — самая важная часть кинематографа. Без нее остается либо диалог, либо движение.

Дэвид Томпсон. Место действия в пьесе будто подобрано специально для вас, ведь в центре многих ваших фильмов, таких как «Нож в воде», «Тупик», как раз и стоят персонажи, оказавшиеся в маленьком замкнутом пространстве, отрезанном от мира.

Роман Поланский. Подобные приемы я использую для того, чтобы зритель ощутил одиночество, изолированность людей в мире. В кино я люблю применять весь ассортимент имеющихся в моем распоряжении средств, чтобы подальше отойти от театра. Кино дает шанс превратить пьесу в нечто реальное, несценическое, жизненное. В кино есть четвертая стена, которой нет в театре. Есть погода, есть ночь или солнце, можно выйти в дверь, даже если вам не хочется ее открывать.

Дэвид Томпсон. Вероятно, работая в студии, вы имеете больше возможностей контролировать происходящее, чем когда снимаете на натуре?

Роман Поланский. К тому моменту, когда начинаются съемки, я успеваю уже столько поработать над сценарием, что в голове складывается совершенно четкое представление о фильме, но когда я сталкиваюсь с действительностью, происходят неизбежные изменения. Например, по сценарию в последней сцене «Горькой луны» над Стамбулом должно было вставать солнце. Я не случайно выписал это в сценарии и был убежден, что именно так мы и будем снимать. Но в Стамбуле было туманно и дождливо, так что пришлось как-то подстраиваться, и атмосфера полностью изменилась.

Дэвид Томпсон. «Горькую луну» восприняли неоднозначно. Вы специально добивались эффекта шока?

Роман Поланский. Я не собирался никого шокировать. В молодости у меня иной раз и возникало такое желание. Молодым свойственно бунтарство, им нравится эпатировать остальных, им необходимо самоутвердиться, показать свое главенство над окружающей их обстановкой. Теперь я такой потребности не испытываю, и даже когда я начинал, главным для меня было поведать историю, а если для этого требовалась жестокость или нагота, я этого не стеснялся.

Дэвид Томпсон. В отличие от романа, послужившего основой фильма, ваша «Горькая луна» поражает национальным характером конфликта персонажей, в особенности молодой четы, очень английской.

Роман Поланский. Мне хотелось показать их очень-очень английскими. Сначала я думал, что мужчина будет директором школы, но Хью Грант предложил, чтобы он был городским парнем, короче говоря, яппи. Помню, как-то раз, когда я снимал в Англии, электрик крикнул напарнику: «Эй, приятель, не беги, будь британцем». Это не совсем тот тип, который я имел в виду, мой персонаж стоит чуть выше на социальной лестнице, но остается «британцем». Человеком, который не бежит.

Дэвид Томпсон. Суть «Горькой луны» — силовые игры между персонажами. До некоторой степени это относится и к картине «Смерть и девушка». Это вообще отличительный знак «фильмов Поланского»?

Роман Поланский. Когда я снимаю фильм ужасов, говорят, что это типично для Поланского. Когда я снимаю фильм, в котором показана жестокость, говорят: это типично для Поланского. Я не задумываюсь над этим. Мне это не интересно. Я снимаю тот фильм, который мне хочется снимать в данный момент, точно так же, как человек сегодня заказывает бифштекс, а завтра — спагетти.

Дэвид Томпсон. В 80-е вы поставили сравнительно мало фильмов. Почему?

Роман Поланский. Меня так ранило то, что произошло с «Тэсс», что просто не хотелось больше быть режиссером. Тот фильм было так тяжело снимать и так трудно завершать, что я начал спрашивать себя, а стоит ли вообще игра свеч. В течение года шла борьба за прокат. Наконец, когда мы добились полного успеха и появились хвалебные рецензии, я вдруг подумал, а что, если бы фильм провалился? Так что я решил посвятить себя театру и всяким прочим занятиям и восемь лет не снимал.

Дэвид Томпсон. Ваше возвращение ознаменовалось «Пиратами», которые не имели успеха ни у публики, ни у критиков. Что произошло?

Роман Поланский. «Пиратов» я хотел снять еще десять лет назад, но отстаивать этот фильм было ошибкой, потому что мне пришлось принять слишком много компромиссов: переделать сценарий, взять не тех актеров, которых хотелось. Естественно, что после 25—28 недель адски трудных съемок на Средиземном море и в Тунисе с интернациональным составом, когда никто никого не понимал, когда не хватало денег, когда мешала плохая погода (или, наоборот, хорошая, когда она была как раз не нужна), мне захотелось снять совсем простую картину без сложных декораций и костюмов, а еще лучше — вообще без декораций и костюмов. Что-нибудь такое, что можно было бы сразу охватить одним взглядом, а не по частям, как «Пиратов». Так что я снял фильм «Неистовый».

Дэвид Томпсон. «Неистового» вы делали для «Уорнер Бразерс». Сильно ли вмешивалась студия, скажем, в подбор актеров?

Роман Поланский. Харрисона Форда предложил я сам. Но с тех пор как я покинул Голливуд, студия изменилась и теперь вмешивается гораздо сильнее. Они считают, что у них тоже рождаются творческие идеи, отчаянно стремятся к коммерческому успеху и думают, что знают, как его достичь. Они хотели, чтобы я изменил конец, и я был вынужден кое-что переснять. Я, конечно, мог бы упереться и сказать «нет», но фильм все же должен выйти в прокат, а без поддержки студии не обойтись, так что мне пришлось уступить.

Дэвид Томпсон. То, что вы поставили открыто коммерческий фильм, укрепило ваши позиции?

Роман Поланский. После «Неистового» я начал себя вести более нахально и захотел снять более сложный фильм по одной из моих любимых книг — «Мастеру и Маргарите» Булгакова. Я долго писал сценарий, а потом понял, что собрать деньги будет сложно, так что решил снова попробовать что-нибудь простенькое, и вместе с продюсером Аленом Сардом мы наткнулись на роман «Горькая луна». Денег у меня было немного, так что мы напряженно работали, но я занимался тем, чем хотел, и никто не вмешивался в мои дела. Мне удалось все завершить за полтора года. Когда я только начинал работать в кино, фильм можно было снять за год. Теперь же считайте, что вам повезло, если вы уложились в два.

Дэвид Томпсон. Когда вы задумываете фильм, рисуете ли вы что-нибудь — отдельные кадры, скажем, персонажей?..

Роман Поланский. В киношколе и некоторое время после ее окончания я рисовал. Поскольку я изучал живопись, это было легко, так мне было проще объяснить остальным, чего я хочу. Но потом я решил, что это неверно, я будто шил идеальный костюм, а потом искал человека, на которого его можно было бы напялить. Я предпочитаю сначала найти человека, а потом уже шить костюм. Так что я перестал рисовать и понял, что черпаю вдохновение у актеров. Я даю им репетировать, инстинктивно находить верное расположение на площадке, жесты, позы, интонации. Когда же что-то не так, это сразу видно, потому что возникает ощущение фальши. Я пытаюсь сделать так, чтобы все выглядело как можно правдоподобнее, и только потом приступаю к съемкам и решаю, как и где я расположу камеру.

Дэвид Томпсон. А что оказывается главным при принятии подобного решения? Судя по всему, широкофокусная оптика и подвижная камера составляют часть вашего стиля.

Роман Поланский. Я пытаюсь показать на экране то, что вижу сам. Вот и все. Я просто пытаюсь как можно точнее запечатлеть при помощи камеры то, что видел собственными глазами во время репетиций. Выбираю соответствующий угол съемки. Он определяется расстоянием, с которого я смотрю на человека. Если смотреть на лицо с другого конца комнаты, оно кажется не таким, какое видишь вблизи. К несчастью, это понимают очень немногие. В кино и фотографии принята теория, что угол изменяет перспективу, в частности, широкий угол ее искажает. Но он искажает ее только в той мере, в какой искажается трехмерный мир при переносе на двухмерный экран. Я смотрю на вас через стол. Если начать увеличивать угол, то я смогу увидеть то, что расположено за вашей спиной. Это как шар. Если проецировать его на другой шар, искажений не будет, как при системе Omnimax, когда проекция ведется на вогнутую поверхность. Широкий угол вызывает закругление прямых линий по углам, середина же остается без искажений, если только вы слишком сильно не приблизились к объекту. На расстоянии, скажем, двух метров лицо искажаться не будет. Так что перспективу меняет не угол, а расстояние от камеры до предмета.

Дэвид Томпсон. В таких фильмах, как «Отвращение» или «Жилец», вы используете широкоугольную оптику на близком расстоянии, чтобы создать ощущение растущего безумия героев.

Роман Поланский. Снимать крупный план героя можно двумя способами: первый — с близкого расстояния с широким углом, второй — с большого расстояния с узким углом или длиннофокусной оптикой. Результат получается неодинаковый. Я выбираю широкий угол, когда мне нужно, чтобы в кадре присутствовали стены, чтобы было ощущение пространства. Так можно достичь ощущения глубины.

Дэвид Томпсон. Не собираетесь ли вы использовать при съемках сцены две камеры?

Роман Поланский. По-моему, всегда есть лишь один хороший угол съемки. Две камеры

я применяю лишь по необходимости, как, например, в «Смерти и девушке», когда машина падает с обрыва, ведь такой эпизод необходимо снять одним дублем. Или в сцене, когда Паулина выволакивает Роберто из дома, или в сценах на скале, когда у меня было очень мало времени из-за погоды, я заранее расположил три камеры, чтобы не терять время между дублями.

Дэвид Томпсон. Судя по всему, при таком методе у вас не слишком много вариантов остается для монтажа.

Роман Поланский. Конечно же, я снимаю не только то, что вы потом видите в фильме. Я снимаю длинные эпизоды, крупные планы, ведь я точно не знаю, как все будет выглядеть при монтаже. Но мой монтажер как-то говорил мне, что мог бы с легкостью поработать и без меня, потому что мой метод съемки ясно показывает, что мне хочется увидеть в конечном итоге.

Дэвид Томпсон. Один актер недавно жаловался, что многие режиссеры теперь только и делают, что смотрят на видеомонитор, и совсем не работают с актерами.

Роман Поланский. До «Неистового» я вообще монитором не пользовался. Монитор полезен, когда вам нужно увидеть кадр целиком, определить, правильно ли размещены актеры, но это опасная игрушка, потому что мелочей, которые потом проявятся на экране, не видно, например, настроения, которое актеры передают взглядом. Поэтому я подавляю в себе желание заниматься композицией, а не актерской игрой.

Дэвид Томпсон. Некоторые актеры с удивлением рассказывали, как сильно вы помогли им, репетируя диалоги, работая над интонацией.

Роман Поланский. Для этого, по-моему, и существует режиссер, так оно всегда и было. Некоторым актерам можно показать, чего ты от них хочешь, и я часто этим пользуюсь, потому что так быстрее, чем объяснять на словах. К другим же нужен более тонкий подход, достаточно бывает лишь намека на то, что нужно.

Дэвид Томпсон. Несмотря на то, что вы начали работать в период расцвета «новой волны», вы всегда снимали по очень подробно разработанному сценарию.

Роман Поланский. Сценарий необходим. Процесс создания фильма слишком сложен, чтобы оставлять место для импровизации, такой подход пригоден для любителей. Ну как можно импровизировать, когда для сцены нужен конкретный реквизит, конкретное место съемок на натуре? Когда я прихожу в студию, у меня уже нет времени думать, что правильно, а что нет. Все уже должно быть расписано, так что если возникнут трудности, я всегда мог бы взять сценарий и заглянуть туда.

Дэвид Томпсон. Действительно ли у вас до последнего момента не было концовки «Китайского квартала»?

Роман Поланский. Когда мы начали снимать, у меня не было ни концовки, ни любовной сцены. Работа над сценарием шла так тяжело и мучительно, что мы начали снимать еще до того, как сценарий был окончательно переделан. В первых двух вариантах Ноя Кросса ловили. Во втором варианте его даже убивали. Но вот так начать съемки было возможно только благодаря тому, что Роберт Эванс был одновременно и продюсером фильма, и главой студии, так что он мог дать нам «добро». Оставалось снять совсем немного сцен, а финала так и не было. Напряжение росло. Меня всегда беспокоило, что нет ни одной сцены, которая бы оправдывала название. Поскольку в Лос-Анджелесе больше нет китайского квартала, я попросил Ричарда Силберта построить его специально. И попросил Джека Николсона придумать несколько реплик (у него это здорово получается), и мы сняли сцену смерти героини.

Дэвид Томпсон. Говорили, что вы, возможно, поставите анимационный эротический триллер по произведениям культового итальянского автора комиксов Мило Манары.

Роман Поланский. Анимация всегда интересовала меня, но вот возможности заняться ею не представлялось. Так что, когда мне предложили стать, так сказать, режиссером анимационного фильма, меня это очень заинтересовало. Я буду руководить всем процессом от написания сценария до микширования, вот только актеров не будет. Манара делает очень смешные эротические комиксы. А как вы, наверное, заметили, я снимаю фильмы для взрослых!

Sight and Sound, 1995, April

Перевод с английского М.Теракопян

МАРГЕРИТ ДЮРАС

ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

«Ситроен» едет по дороге. За рулем Чанх. Девочка рядом с ним. Он везет ее в Сайгон. Они должны заехать на квартиру к китайцу, прежде чем отправиться в «Льотей». Девочке страшно. Она говорит об этом Чанху. Чанх говорит, что он тоже боится за китайца.

Шолон.

Автомобиль на месте, и шофер тоже. Шофер подходит к Девочке, улыбается ей. Говорит, что его хозяин пошел играть в маджонг и сейчас вернется. Еще шофер говорит, что квартира открыта. Что хозяин просил его открыть ее на случай, если она приедет раньше него.

Чанх поехал обратно в Садек.

Девочка заходит в комнату. Смотрит по сторонам. Может, для того, чтобы получше все запомнить. Потом она раздевается, принимает душ, ложится на кровать, на его место у стены, туда, где еще сохранился китайский чайно-медовый аромат. Целует то место, где обычно лежит его тело. Засыпает.

Китаец появляется на рассвете.

Раздевается. Ложится рядом с ней. Смотрит на нее. Потом говорит с нежностью:

— Ты кажешься такой маленькой в кровати.

Она не отвечает.

С закрытыми глазами она спрашивает:

— Ты видел ее?

Он отвечает утвердительно.

— Она, наверно, красивая, — говорит Девочка.

— Пока не знаю. Но, наверно, красивая. Она высокая, крепкая, совсем не такая, как ты. *(Пауза.)* Она, видно, знает про нас.

— Откуда?

— Возможно, от садекских служанок, ты сама мне рассказывала: они молоденькие, как ты, им по пятнадцать-шестнадцать, и они очень любопытные.

— А как ты это понял?..

— Просто почувствовал. По всему. Не знаю.

Девочка говорит, что на самом деле именно в начале совместной жизни такие вещи имеют особое значение.

Китаец, поколебавшись, отвечает:

— Конечно, ты права. Но я не говорил с ней.

— Так всегда происходит в Китае?

— Всегда. Испокон веков.

— Нам это совсем непонятно... совсем...

— Да. А нам понятно. Мы как раз не понимаем, как это вы не понимаете. — Китаец молчит, потом продолжает: — Даже если мы совсем друг о друге ничего не знаем, можно ведь поговорить. Да и просто по тому, как люди молчат, смотрят друг на друга, многое становится ясно.

— Она уехала обратно в Маньчжурию?

— Нет, в Маньчжурию она больше не вернется. Она живет в Садеке, у моей тети. Завтра приедут ее родители, чтобы приготовить эту самую «комнату для новобрачных».

— Понятно.

Девочка растянулась в кресле. Китаец курит опиум. Ему опять все стало безразличным.

Она говорит, что больше не слышно ни американского блюза, ни Вальса, который играл на пианино молодой человек. Китаец отвечает, что, возможно, этот молодой человек переехал.

Потом китаец просит Девочку подойти к нему.

Она подходит, ложится на кровать и, как он хочет, прижимается к нему всем телом, прикасается губами к его губам. Они остаются в такой позе.

— Ты так накурился, — говорит она.

— Теперь я только это и делаю. Других желаний у меня нет. И любви нет. Это страшно, в это невозможно поверить.

— Как будто мы с тобой вовсе незнакомы.

— Да. Как будто ты умерла тысячу лет назад.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 6—7, 9—11.

Молчание. Потом она спрашивает:

— А на какой день назначена ваша свадьба?

— Вы успеете уехать во Францию. Отец узнавал. Вы все трое среди отъезжающих в ту неделю, что перед моей свадьбой.

— Он решил ускорить вашу свадьбу.

— Если бы он назначил эту свадьбу на то время, пока ты еще здесь, я бы ни за что не согласился.

Она говорит, что, может быть, когда-нибудь они увидятся снова. Позднее. Через много лет. Один раз, а может, и не один. Он спрашивает, зачем им снова встречаться.

— Чтобы знать, — говорит она.

— Что знать?

— Все, что произойдет в нашей жизни, в твоей и моей.

Молчание.

А потом она вновь и вновь спрашивает его, где он впервые увидел свою невесту.

— В гостиной моего отца. А еще на улице, когда она подъехала к дому отца, чтобы показаться мне в его присутствии.

— Ты мне сказал: она красивая.

— Да, красивая. Кажется, красивая... Кожа белая и очень тонкая, как у северянок. Но она очень крепкая, а не такая маленькая и худенькая, как ты. По-моему, у меня с ней ничего не выйдет...

— Ты не сможешь ее поднять...

— Может быть, и смогу... но ты-то весишь не больше чемодана... я могу бросить тебя на кровать... как маленький чемодан...

Девочка говорит, что теперь при слове «крепкая» она всегда будет смеяться.

— Она еще не имеет права смотреть на меня. Но она меня видела, это точно. Она очень серьезно относится к китайским обычаям. Китайские женщины входят в роль невесты, только когда получают право смотреть на нас, почти в самом конце помолвки.

Он пристально, не отводя глаз, смотрит на нее. Откидывает с ее лица волосы и смотрит на нее так, что это становится бессмысленным, потому что он уже не узнает ее.

— А мне бы хотелось, чтобы мы поженились, — говорит она. — Чтобы мы стали женатыми любовниками.

— И мучили друг друга.

— Да. Мучили самым жестоким образом.

— И замучили до смерти.

— Да. И твоя жена тоже может от этого умереть. Как и мы.

— Наверно.

— Раз я заставляю вас так страдать, и тебя, и ее, я как будто и поженю вас сама.

— Так оно и есть, ты нас и поженишь.

Она чуть слышно плачет, очень ласково говорит, что не может удержаться от слез, правда, не может...

Они замолкают. Долгое молчание. Больше не смотрят друг на друга.

— А потом у вас будут дети, — вдруг говорит она.

Они плачут.

— Ты никогда не увидишь этих детей, — говорит он. — Ты можешь повидать всех детей на свете, но только не этих.

Она приникает к нему. Легким движением руки он прижимает ее к своей груди. Она плачет у него на груди.

— Всю мою жизнь я буду любить только тебя, — говорит он.

Она вскидывается.

Она кричит.

Что он будет счастлив, она хочет этого, что он полюбит эту китайскую женщину.

— Клянусь тебе! — говорит она.

А потом она говорит, что у него будут дети, а дети — это всегда счастье, весна жизни.

А он как будто и не слышал всего этого, он только смотрит на нее, только смотрит. И говорит:

— Ты моя любовь.

Он плачет. Она никогда, никогда не увидит «весну жизни».

Оба плачут.

Она говорит, что никогда не забудет его запах. А он — ее худенькое, детское тело, которым владел каждую ночь. Священное для него. И никогда больше не испытает этого счастья — говорит он — отчаянного, сумасшедшего, от которого хочется умереть.

Долгое молчание конца ночи. И вновь на город стеной обрушивается ливень, наводняя улицы и сердца.

Она поднимает глаза на этого человека. Сквозь слезы она все еще смотрит на него. Она говорит:

— А моей любовью всегда будешь ты.

— Да. Единственной. В твоей жизни.

Дождь.

Его запах заполняет комнату.

Любовники бросаются друг к другу, испытывая очень сильное желание: они почти в беспамятстве.

Они засыпают.

Просыпаются.

Снова засыпают.

Китаец говорит:

— Дождь... и я здесь, с тобой... моя девочка... моя маленькая...

Они замолкают.

Они смотрят друг на друга.

Она прижимает его к себе.

Он спрашивает:

— Что с тобой?

— Я смотрю на тебя.

Она долго смотрит на него. Потом она говорит, что он должен когда-нибудь рассказать своей жене все, что произошло между ним и ею, между ее мужем и Девочкой из школы в Садеке. Он должен рассказать все-все про счастье и про страдание, про отчаяние и про радость. «Чтобы кто-нибудь еще раз выслушал эту историю, чтобы не забылось самое главное в ней, чтобы осталось от нее нечто очень конкретное, пусть даже это будут просто имена людей, названия улиц, колледжей, кинотеатров — они тоже нужны, и даже песни слуг по ночам в «Льотей», и даже имена Элен Лагонель и Чанха, сироты из сиамского леса.

Китаец спрашивает, зачем рассказывать все это его жене? Почему именно ей, а не кому-нибудь другому?

Девочка отвечает:

— Потому что из-за ее страданий ей будет это понятней, чем другим.

— А если не будет страданий? — спросил он еще.

— Тогда все будет забыто.

Он сидит на заднем сиденье своего черного автомобиля, который остановился у стены портового пакгауза. Одет как обычно. В костюм из легкого шелка. Кажется спящим.

Они не смотрят друг на друга.

Но все равно друг друга видят.

Толпа на пристани, как всегда при отплытии парохода.

Из громкоговорителей, установленных на буксирах, раздается команда.

Винты начинают крутиться. Они перемалывают, месят воду реки.

Оглушительный шум.

Страшно. В такой момент нельзя не бояться. Боишься всего. Боишься больше никогда не увидеть эту неблагодарную землю. И это небо, где дуют муссоны, боишься забыть его навсегда.

Наверно, он подвинулся на заднем сиденье влево. Чтобы выиграть еще несколько секунд и посмотреть на нее подольше, посмотреть последний раз и на всю оставшуюся жизнь.

Она не смотрит в его сторону. Совсем не смотрит.

Слышится модный мотив. Это вальс «Отчаяние» со старой улицы. Самая подходящая музыка для отъезда — медленная, полная ностальгии, она убаюкивает боль разлуки.

И тогда даже те, что пришли просто поглазеть, а не проводить кого-то, начинают чувствовать себя участниками трагедии — трагедии расставания, разлуки навсегда, им тоже кажется, что они предают сами себя, словно та земля, которую они теперь покидают, и была их судьбой, но они осознали это лишь теперь.

Палуба первого класса, туда он должен смотреть. Но Девочку он не видит, она где-то дальше на той же палубе, ищет Пауло. Пауло наконец-то счастлив, уже чувствует себя путешественником. Ты — свободен, мой возлюбленный младший брат, впервые в жизни ты наконец избавился от страха...

Равномерный, оглушительный грохот винтов.

Она по-прежнему не смотрит в его сторону. Совсем не смотрит.

Когда она открывает глаза, чтобы еще раз посмотреть на него, его уже нет. Его нет нигде. Он уехал.

Она закрывает глаза.

Она не заметила, как он уехал.

Темнота опущенных век... Она ощущает аромат шелка, легкого шелка, кожи, чая, опиума.

Это лишь воспоминание. О комнате. О плененных глазах, которые трепетали под ее поцелуями.

На пристани раздаются голоса, они выкрикивают имена. Трагедия расставания.

Мостик убран.

С адским грохотом поднят якорь. Пароход готов к отплытию. Он покачивается на воде.

Кажется, что это невозможно, совершенно невозможно.

Но вот — свершилось. Пароход отчаливает от берега.

Ему еще понадобится помощь, его еще надо вывести на форватер и дальше, в море.

Величественно, не торопясь, пароход следует указаниям, доносящимся из громкоговорителей. Он ложится на курс, его курс — скрытая от глаз, тайная дорога в открытое море.

Небо, оглашаемое завываниями сирен, заволакивает черным дымом. Можно подумать, что все это игра, но это не так.

Отныне на всю жизнь в это время дня солнце будет светить для Девочки снизу вверх.

Девочка вспоминает.

Рядом с ней, опершись о борт, стояла темноволосая девушка, она тоже смотрела на море и так же, как она, плакала неизвестно почему.

Девочка вспоминает то, что поначалу забыла.

Откуда-то с кормы парохода появился молодой человек, одетый в темный пиджак, какие носят во Франции. Через плечо у него висел фотоаппарат. Он снимал палубу. Перегибался через борт и снимал нос корабля. Потом снимал только море.

Потом вообще перестал снимать. Смотрел на высокую темноволосую девушку, которая перестала плакать. Она лежала в шезлонге и смотрела на него, они улыбались друг другу. Девушка выжидала. Она закрыла глаза и делала вид, что спит. Молодой человек не подошел к ней. Он вновь стал прогуливаться по палубе. Тогда девушка встала и подошла к нему. Они стала разговаривать. Потом они вместе смотрели на море. А потом вместе гуляли по палубе первого класса.

Наконец они ушли.

Девочка уселась в шезлонг. Кажется, заснула.

Конечно, Девочка уснула в шезлонге. Она проснулась, лишь когда пароход уже вот-вот должен был выйти в открытое море. Проснулась и сразу заплакала.

Рядом с ней стояли два других пассажира. Они смотрели на море. И тоже плакали.

Пока еще очень жарко. Пароход еще не добрался до моря, только тогда наконец подует прохладный, едкий и соленый морской ветер и нагонит первые волны. Но сначала пароход должен миновать дельту, последние рисовые поля острова Жо и наконец мыс Камау, южную оконечность азиатского континента.

Палубы погрузились в темноту. На них еще много людей, бодрствующих или спящих в шезлонгах. И только в баре первого класса постоянно, с утра и до утра, жизнь кипит: бар полон оживленных людей, они играют в карты и в кости, громко разговаривают, смеются и даже ссорятся, при этом непременно пьют виски с содовой, мартель-перрье, перно. Это игроки, все они похожи, все одержимы одной страстью.

Этот бар первого класса — благодатное место. Место, где люди снова становятся детьми.

Девочка заглядывает в бар, но, конечно, не заходит туда, а идет на другую палубу. Там никого нет. Пассажиры сгрудились на левой палубе, поджидая, когда же наконец подует настоящий морской ветер. С этой стороны парохода остался лишь какой-то юноша. Он один. Стоит, облокотившись на перила. Девочка проходит мимо него. Он не поворачивается. Конечно же, он ее не видел. Но все-таки странно, что он вообще ее не заметил.

Она тоже не смогла увидеть его лицо, и ей это кажется каким-то упущением, словно и всему ее путешествию чего-то недостает.

Да, конечно, она помнит, на нем был блейзер. Синий. В белую полоску. И такого же синего цвета брюки, но однотонные.

Девочка подошла к борту. Раз уж они были совсем одни с этой стороны парохода, она бы охотно с ним поговорила. Но это у нее не получилось. Она подождала несколько минут. Он так и не обернулся. Он хотел остаться один, видимо, сейчас он больше всего на свете хотел именно этого. Девочка ушла.

Девочка не забыла этого незнакомого юношу, наверно, потому, что собиралась рассказать ему историю своей любви к китайцу из Шолона.

Когда, дойдя до конца палубы, она обернулась, его уже не было.

Она спускается вниз. Ищет их двухместную каюту.

Внезапно отказывается от этой мысли: ведь матери там все равно нет.

Она снова поднимается на палубу.

Но матери нет и на палубе.

Наконец она видит ее издалека: мать спит в шезлонге, слегка повернутом к носу корабля. Девочка решает не будить ее. Она снова идет вниз. Опять уходит оттуда. Ищет Пауло. Перестает его искать. Снова спускается. И ложится на пол у двери своей каюты, потому что мать забыла дать ей второй ключ. Плачет.

Засыпает.

В громкоговоритель объявили, что земля исчезла. Пароход вышел в открытое море. Девочка проснулась; поколебавшись, возвращается на палубу. На воде — легкая зыбь.

Стемнело. Все освещено: палубы, салоны, каюты. Но только не море — море погрузилось во тьму. С неба продолжает струиться голубой свет, но он не может пробиться сквозь тьму ночи и не достигает черной, ровной поверхности моря.

Пассажиры вновь сгрудились у борта. Они смотрят туда, где больше уже ничего не видно.

Девочка снова ищет мать. Та все еще спит в шезлонге беспокойным сном человека, у которого нет пристанища.

Наконец-то наступила ночь. За несколько минут.

В громкоговоритель объявляют, что все пассажиры приглашаются в столовую, где через десять минут начнется ужин.

Небо такое синее, ветер так свеж, и все же люди, немного помедлив, с сожалением идут ужинать.

Мать уже сидит в столовой. Как всегда, одна из первых. Она успела побывать в каюте. Переоделась. Надела платье, которое сшила ей До, из темно-красного шелка, в мелкую складку, но, видно, До перестаралась со складками, и потому платье висит мешком. Мать причесалась, немного попудрилась и чуть подкрасила губы. Чтобы не быть на виду, она выбрала столик на троих в углу.

Такие вот путешествия на пароходах всегда повергали мать в смятение. Именно тут, на пароходе, как она утверждала, она всякий раз снова убеждалась, что так и не восполнила недостатки

своего образования, так и осталась на уровне той молоденькой крестьяночки с Севера, что пустилась в плавание по морям и океанам поглядеть, как живется людям на другом конце света.

Девочка навсегда запомнила этот первый вечер на пароходе.

Мать стала вполголоса ругать Пауло, говорила, что если он так и не придет на ужин, он нарушит тут весь порядок. Потом она попросила официанта немного подождать с обслуживанием. Официант сказал ей, что его смена заканчивается в девять часов, но он готов немного задержаться. Мать так его благодарила, словно он спас ей жизнь.

Они прождали более четверти часа в полном молчании.

Столовая заполнилась народом. Наконец дверь за спиной матери распахнулась и появился Пауло, младший брат. Он был не один, а с той темноволосой девушкой, которая была на палубе с фотографом, когда отплывал пароход. Пауло сразу угадал, где сидит его сестра, даже еще не успев посмотреть в ее сторону. Мать сделала вид, что ее страшно интересуют люди, обедающие в зале, и только они.

Пауло бросает умоляющий взгляд на сестру. Она понимает, что означает этот взгляд: она должна притвориться, что не знает его. Девушка тоже смотрит на нее и узнает ту девочку, которую видела плачущей на палубе и которая казалась такой одинокой. Она улыбается Девочке. Мать продолжает рассматривать переполненный зал. Она, как обычно, мало что понимает, выглядит изумленной и нелепой.

Когда Пауло ушел, Девочка посмотрела на мать и улыбнулась ей.

Обе молчат, официант подает им ужин.

Именно в этот момент на них обрушилось несчастье, обрушилось молниеносно, как это обычно и случается. Внезапно раздался страшный крик. Ни единого слова, лишь крик ужаса, потом рыдания, стоны. Несчастье столь велико, что никто не решается сказать о нем словами, вслух.

Крики множатся, кричат уже везде. На палубах, в машинном отделении, на всем пароходе, повсюду. Кажется, что крики раздаются даже на море, в ночи. Отдельные крики теперь слились воедино, превратились в общий вопль, резкий, оглушительный, устрашающий.

Люди мечутся, пытаются узнать, что случилось.

И плачут.

Пароход замедляет ход. Машины перестают работать.

Кто-то требует тишины.

И тишина расползается по всему пароходу. Повсюду.

И в этой тишине чей-то голос произносит первые слова. Снова крики, глухие, невнятные. Крики ужаса и отчаяния.

Никто не решается спросить, что же все-таки произошло.

В тишине отчетливо слышно каждое слово:

— Пароход остановился... Слышите?.. Машины перестали работать...

Опять тишина. Появляется капитан. Он говорит в громкоговоритель:

— На нашем пароходе произошло страшное несчастье. Юноша бросился в море...

В столовую входят мужчина и женщина. Он — в белом костюме, она — в черном вечернем платье. Она плачет. И рассказывает всем присутствующим:

— Какой-то мальчик бросился в море... пробежал мимо бара и бросился за борт... Ему лет семнадцать, не больше.

Люди выходят на палубы. Столовая опустела. Все пассажиры на палубах. Крики стихают, слышатся лишь негромкие рыдания. Повсюду царит ужас, он сильнее, страшнее, чем крики.

Мать и Девочка плачут, они перестали есть.

Люди бесцельно бродят по палубам. Женщины плачут.

Некоторые молодые люди тоже плачут. Всех маленьких детей отправили в каюты. Матери не отпускают их от себя.

В столовой осталось всего несколько человек, такие встречаются везде и повсюду: у них не пропал аппетит, они требуют ужин, с раздражением окликают официантов, считают себя в своем праве, их обязаны обслужить, у них за все заплачено. На них никто не обращает внимания.

Официанты тоже покинули столовую.

Вдалеке мужской голос командует, чтобы все отошли от борта: на воду спускают спасательные шлюпки. Люди все равно хотят все видеть.

— Семнадцать лет... сын администратора из Бьенхоа... Тут есть их близкая знакомая, она разговаривала с капитаном: в каюте мальчика ничего не нашли... ни записки родителям, ничего... Он возвращался во Францию. Учился блестяще. Такой очаровательный мальчик...

Молчание. Потом вновь начинаются разговоры.

— Они его уже не найдут...

— Теперь он слишком далеко...

Пароход не может сразу остановиться, ему для этого нужно время.

Девочка закрывает лицо руками, говорит матери совсем тихо:

— Какое счастье, что мы только что видели

Пауло... Ты представляешь, как бы мы перепугались... Все это так ужасно...

Мать тоже закрывает лицо руками.

— Надо возблагодарить Бога и испросить у него прощения за такие мысли, — говорит она шепотом и крестится.

Снова доносятся перебивающие друг друга голоса:

— Мы поплывем дальше только на рассвете... это будет самое страшное... именно этот момент... когда не останется уже никакой надежды...

— Пароходы должны в таких случаях ждать двенадцать часов, хотя с восходом солнца в этом, наверное, уже не будет никакого смысла...

— Пустое море... утро... какой ужас...

— Кошмар... мальчик отказывается жить. Страшнее ничего быть не может!

— Да, вы правы.

На остановившемся пароходе царит почти полная тишина..

Люди еще надеются на спасательные шлюпки. Они следят глазами за факелами, которые заливают светом поверхность воды.

Надежда еще есть, она еще не угасла окончательно, о ней говорят шепотом, но все же говорят:

— Не надо терять надежду. Не надо. В этих местах теплое течение... А он, он долго может продержаться... он так молод...

— Вы думаете, море не остынет за ночь...

— Не остынет... И ветер не сильный, это тоже хорошо...

— На Бога надо надеяться, Бог такого не допустит...

— Так-то оно так...

Опять раздается плач. Потом стихает.

— Хуже всего, если он нас видит, но уже ничего не хочет.

— Ни жить. Ни умирать...

— Да, это ужасно.

— ...Если он и жив еще, то, может быть, только хочет убедиться, что ничто не может привлечь его обратно.

Вдруг неожиданная, как несчастье, на палубы, салоны, море обрушивается музыка. Она доносится из салона, где стоит рояль.

— Наверно, тот, кто играет, ничего не знает о случившемся, — шепчутся в толпе.

Кто-то уже слышал звуки рояля еще до того, как на пароход обрушилось несчастье, только тогда они казались далекими, как будто доносились с другого парохода.

Чей-то голос кричит, что тот, кто играет, наверняка ничего не знает, не слышал криков, надо остановить его.

Музыка повсюду, она проникает в каюты, в машинное отделение, салоны. Она очень громкая.

— Надо пойти туда, пусть он перестанет...

Более ясный, молодой голос возражает:

— Почему вы хотите, чтобы он не играл?

Другой голос, плачущий:

— Наоборот, надо попросить его, чтобы он ни в коем случае не прекращал играть... ни в коем случае... это очень важно для мальчика... ему надо это сказать... мальчик может услышать, именно эту музыку... ее слышно повсюду...

Это музыка со старой улицы, очень модная сейчас среди молодежи, в ней — безумное счастье первой любви и бесконечное, безутешное горе ее потери.

Все говорят о том, что не надо прерывать музыку.

Весь пароход слушает музыку и плачет над юношей.

Девочка бросает мать. Она ищет салон, где стоит рояль.

Весь пароход погружен в темноту.

Музыкальный салон на носу корабля. Он освещен отраженным светом факелов с моря. Дверь открыта. В сердце Девочки вдруг вспыхивает надежда. Случаются же иногда ошибки. Всякое бывает, это правда, ведь все так говорят.

Она идет к двери. Смотрит.

Нет, у того, кто играет, темные волосы. На нем белый костюм, сшитый на заказ. И он несомненно гораздо старше.

Она все еще ждет. Опять смотрит. Нет...

Нет, это не он. И его уже не будет никогда, его, который захотел вдруг умереть, решил это за несколько секунд и сразу бросился за борт.

Все кончено.

Девочка прячется под стол, ложится лицом к стене. Тот, кто играл на рояле, не видел ее и не слышал. Он играл без нот, по памяти, в темном салоне он играл вальс «Отчаяние» со старой улицы.

Свет, который проникает в салон, — это отраженный свет факелов.

Музыка заполнила остановившийся пароход, море, Девочку, живого мальчика, играющего на рояле, и того, кто неподвижно, с закрытыми глазами качается в тяжелых водах морских глубин.

Через много-много лет после войны, голода, утрат, лагерей, свадеб, разлук, разводов, книг, политики, коммунизма он позвонил ей по телефону. «Это я», — сказал он. Она сразу его узнала. «Это я. Я только хотел услышать ваш голос». Она сказала: «Здравствуйте». Он был

напуган, он, как и раньше, боялся всего. Когда он говорил, голос его дрожал, и она узнала северно-китайский акцент.

Он стал рассказывать ей о ее младшем брате, сказал, что тело его так и не нашли и не предали земле. Она об этом не знала и ничего не сказала в ответ. Тогда он забеспокоился, слушает ли она его, и она сказала, что слушает, и он может продолжать. Он рассказал, что ему пришлось уехать из Садека: сыновьям надо было продолжать учебу, но он вернется туда позднее, потому что очень этого хочет.

Она сама спросила его о Чанхе, не знает ли он, что с ним теперь. Он ответил, что с тех пор ни разу о нем не слышал. «Ничего?» — «Ничего». Тогда она спросила, как он считает, что случилось с Чанхом. Он сказал, что, по его мнению, Чанх решил вернуться в лес, к своей семье, и, наверно, заблудился и умер там, в этом лесу.

А потом он сказал, что для него — и это удивительно — их история так и осталась неприкосновенной, что он до сих пор любит ее и, пока жив, уже не сможет не любить. Он будет любить ее до самой смерти.

Он услышал по телефону, как она заплакала.

Какое-то время он еще слышал, как она плакала где-то далеко, возможно, в своей спальне, она отошла от телефона, но трубку не положила. Ему хотелось слушать ее как можно дольше. Но потом все стихло. Она стала бесплотной, недосягаемой. И тогда он заплакал сам. Очень громко. Навзрыд.

Предлагаемые ниже кадры могли бы выполнить роль знаков препинания в фильме, снятом по этой книге. Ни в коем случае эти кадры не должны пояснять текст, дополнять его или иллюстрировать. Режиссер по собственному разумению включит их в фильм, где они никак не должны влиять на сюжет. Предлагаемые кадры могут быть сняты в любой момент: ночью, днем, в сухое время года, в сезон дождей и т.п.

Примеры подобных кадров:

Синее небо, испещренное блестящими звездами.

Пустынная, необъятная река в полумраке не четко выраженной, смутной ночи.

Восход над рекой. Над рисовыми полями. Над прямыми, белыми дорогами, которые пересекают шелковистое пространство рисовых полей.

Снова река во всю ширь. Неподвижны лишь зеленые очертания берегов. Зажатая этими берегами, река течет к морю. Она бесконечна, безмерна.

Дороги французского Индокитая в 1930-м.

Прямые и белые линии дорог, по ним передвигаются повозки с буйволами, которых погоняют дети.

Вид реки сверху. Она протекает по бескрайней равнине Камау. Грязь.

Рассвет, гаснущие на небе ночные светила.

Еще один рассвет, встающий в синем, постепенно бледнеющем небе.

Между небом и рекой пароход. Плывет вдоль берегов, покрытых бескрайней зеленью рисовых полей.

Стена дождя — муссон, обрушившийся на пароход, что затерялся в затопленных пространствах рисовых полей.

Прямая стена дождя, и больше ничего, в кадре только этот дождь. Прямая, как будто выверенная по отвесу.

Темная река, ближний план. Поверхность реки. В пустоте лунной ночи.

Дождь. Над рисовыми полями. Над рекой. Над селениями с соломенными хижинами. Над тысячелетними лесами. Над цепочками гор по краям Сиама. Над запрокинутыми лицами детей, которые пьют дождевую воду.

Аннамский, Тонкинский и Сиамский заливы, вид сверху.

Дождь перестает, небо очищается. Оно становится совершенно прозрачным и чистым.

Прозрачное небо.

Дети и желтые собаки, последние спят прямо на солнце возле соломенных хижин, которые стерегут.

Автомобили американских миллиардеров, которые, проезжая по этим поселкам, сбавляют скорость, чтобы не задавить детей.

Дети остановились, смотрят, не понимая.

Джонки. Ночь.

Рассвет. Утро. Дождь.

Крестьяне, шествующие босиком друг за дружкой по насыпи. Как тысячу лет назад.

Дети играют с желтыми собаками. Вперемешку. В их единстве столько прелести.

Десятилетние девочки, с трогательной грациозностью выпрашивающие мелочь на базарах.

Возможны и речевые пометки, которые прозвучат за кадром:

Общие фразы, не связанные с сюжетом фильма, — о запахе реки, постоянных вспышках чумы, радости детей, собак, деревенских жителей.

Обязательно должны быть спеты вьетнамские песни (несколько раз каждая, чтобы можно было запомнить), переводить их не надо. Точно так же, как в «Индийской песне» не переводилась песня лаоской нищей. Ни одна из песен не должна быть использована в качестве аккомпанемента (ночные бары должны выглядеть на западный манер).

Перевод с французского М.Архангельской

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 1996 ГОД

Цифрами обозначен номер журнала

ПРЕМЬЕРА «ИК»

«ВСЕ БУДЕТ ХОРОШО» 2

Анашкин Сергей. «Совок-лубок», или Осторожно — Астрахан!
Каленов Игорь: «Народ хочет смотреть такое кино, которое помогает жить»
Марголит Евгений. Сигнал о наличии жизни
Савельев Дмитрий. Четвертая попытка
Стишова Елена. От какого героя мы отказываемся

«ДУХОВНЫЕ ГОЛОСА» 3

Сокуров Александр. Восточные элегии
Шепотинник Петр. Камни

«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК» 6

Бодров Сергей: «Я хотел сделать гуманную картину». *(Беседу ведет В.Притуленко.)*
Гиллер Борис: «Я — парень из провинции». *(Интервью ведет Эльга Лындина.)*
Плахов Андрей. Пленник горы и заложник успеха

«КУКЛЫ» 1

Аронов Александр. Немудреная программа
Пичул Василий: «Мочить» политиков дело благородное»
Уварова Ирина. Вожди и куклы в нашем доме
Чередниченко Татьяна. Подобно живому шуту

«ПОДПОЛЬЕ» (UNDERGROUND) 7

Заметки о фильме
Кустурица Эмир. Обитателей подполья излечить нельзя
Михалкович В. Записки из андерграунда
Плахов Андрей. Миф об Эмире

«ПОКИДАЯ ЛАС-ВЕГАС» (LEAVING LAS VEGAS) 11

Американская пресса о фильме «Покидая Лас-Вегас»
Маслова Лидия С. Любовь на дне (бутылки)
Фиггис Майк: «Я взял в свои руки всю полноту власти»
Эшпай Валентин. Романтизм отчаяния

«ПРОЩАЙ, АМЕРИКА!» 9

Антропов Владимир. Чужой Довженко?
Дмитриев Владимир. О пользе киноархивов
Довженко Александр: «Надо играть не клинический случай, а драму»
Довженко Александр. Операция без наркоза
Малышев Владимир: «Госфильмофонд должен стать генератором собственных идей»
Тримбач Сергей. Выжженная земля Александра Довженко

«РАЗБОЙНИКИ. ГЛАВА VII» (BRIGANDS. CHAPITRE VII) 12

Иоселиани Отар: «Все идет по кругу...» *(Беседу ведет Александр Трошин.)*
Иоселиани Отар: «Я ничего не принимаю всерьез...»
Плахова Елена. Десять индейцев Отара Иоселиани

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

Абдуллаева Зара. А с платформы говорят: это город Ленинград... 3
Александровский Леонид. Pulp Faction 7
Артюх Анжелика. Дедовское кино 3
Артюх Анжелика. Страннее рая 7
В поисках молодого кино. Фрагменты выступлений на совещании молодых кинематографистов (1996, апрель): режиссер **Сергей Ливнев**, режиссер **Юрий Мороз**, режиссер **Сергей Сельянов**, режиссер **Валерий Тодоровский**, прокатчик **Марина Турбина**, актер **Олег Фомин**, критик **Ирина Шилова**, критик **Вячеслав Шмыров** . . . 7
Вайль Петр. Выход на язык 3
Добротворский С. — Сиривля Н. Медный всадник «Ленфильма» 3
Добротворский Сергей. Шпион, пришедший с холодной войны 6
Дондурей Даниил. Рынок вместо собеса 10
Как делали «Золотой глаз» 6
Кисунько Василий. «Пленной мысли раздраженье» 1
Колбовский Александр. «ТЭФИ»: критерии уточняются 12
Кому деньги дают? Павел Финн, Ирина Рубанова, Наталия Венжер, Валерий Тодоровский о работе экспертного жюри Госкино 10
Кузнецов Сергей. В сетях «Интернета» 7
Кузнецов Сергей. Москва: Квентин Тарантино в ряду культовых режиссеров 7
Лаврентьев Сергей. Евгений Матвеев как зеркало реванша 2
Малюкова Лариса. Куда идем мы с Пятачком? 6
Манцов Игорь. Фигура умолчания 7
Матизен Виктор. Немыльная Россия 12
Николаев Лев. Над свежей могилой 1
Нокс-Война Джейн. Вера и Любовь в отсутствие Надежды 3
Плахов Андрей. Проходное, доступное, приемлемое 12
Плахова Елена. Чикаго слезам верит, и все будет о'кей 2
Польская Лидия. Ток-шоу: о пользе лишнего при необходимом 1
Померанц Г. Кровь с голубого экрана 1
Притуленко В. Своими словами 9
Сиривля Н. Без языка 10
Сиривля Н. Куда кривая вывезет 9
Сиривля Наталья. Старая, старая сказка 2
Скрамтаева Ю. Чужое 3
Стишова Елена. Происшествие, которое никто не заметил 9
Тарханова Катерина. РС-филия 7
Титов А. Жанровый комплекс 2
Туровская М. «Синдром Тантала», или Кинематографические мечтания 12
Уоллен Питер. Встаньте в позу 3
Цыркун Нина. Haut-вязанный 3
Шемякин Андрей. История наваждений, или «Остров мертвых-2» 3
Шемякин Андрей. Кино + ТВ 1
Шилова Ирина. Все ли будет хорошо? 10
Школа изящного искусства. На вопросы редакционной анкеты отвечают кинематографисты студии «Союзмультфильм» **Елена Гаврилко, Юрий Батанин, Виктор Калашников, Сергей Олифиренко, Елена Пророкова, Леонид Шварцман** 6
Эшпай Валентин. Джеймс Бонд. Досье 6
Эшпай Валентин. Пропавшее звено 7

NON STOP

Балынина Наталья. Гибель богов 6
Балынина Наталья. Минимализм с этническими отклонениями 3
Биргер Елена. Эффектно курить сигары 2
Быков Д. «Любоф» 11
Васина Наталья. Неприкаянные 3
Васина Наталья. Это вам не в игрушки играть . . . 7
Горностаева О. От смерти к рождению 3
Груева Елена. Как им было, наверное, весело! 11
Донец Л. Божий глас 3
Истомина Екатерина. Вампиры: свежая кровь . . . 7
Истомина Екатерина. «Игра воображения! Ау, где ты?..» 6
Истомина Екатерина. Маленькая Асаль 3
Истомина Екатерина. Мания Улисса 3
Истомина Екатерина. Неделя как неделя 6
Истомина Екатерина. Разбавленный бульон . . . 6
Истомина Екатерина. Роман с героиней романа 3
Кудрявцев Сергей. Расколотые нунчаки 11
Кузнецов Сергей. Деконструкция Бэтмена 2
Лукиных Наталья. Эй, сказка, кто в тереме живет? 6
Малюкова Л. Фигаро здесь 6
Малюкова Лариса. Знаки препинания 11
Маслова Лидия С. Шестерка 11
Ростоцкий Станислав Ф. Песня об «Альбатросе» 11
Савельев Дмитрий. Волчья сыть — травяной мешок... 2
Сиривля Наталья. Современный апокриф 2
Титов Андрей. Сеанс 2
Тримбач Сергей. Перемены на любовном фронте 2
Тримбач Сергей. Слова и деяния 2
Хренов Андрей. Педофилия с пуританской закваской, или О пределах дозволенного у «независимых» 6
Цыркун Нина. Дух и буква 11
Цыркун Нина. Тельма и Луиза снова в седле . . . 7
Цыркун Нина. Хит 7
Шпагин Александр. Внимание: новый русский жанр 6
Шпагин Александр. Новое народное кино 11
Шпагин Александр. Новый эскейпизм 2
Эшпай Валентин. Летний смерч 11

АНКЕТА «ИК»

Замыслы есть — нет денег. На анкету отвечают режиссеры **Владимир Грамматиков, Вадим Дербенев, Василий Пичул, Инесса Туманян, Константин Худяков, Андрей А.Эшпай** 10

АСПЕКТ

Абдуллаева Зара. Волга впадает в Каспийское море 11
Давыдова А. Легенды и мифы среднего класса 2
Деготь Екатерина. Новые неудачники 10
Михалкович В. Эфирное тело зрителя 1
Ухов Дмитрий — Эшпай Валентин. Beatles — 4-ever. *(Беседу ведет Нина Цыркун.)* 6

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

ВИВЬЕН ЛИ 6
Робинс Гвен. Свет звезды

ФРЭНК СИНАТРА 2
Уилсон Эрл. Синатра
Ухов Дмитрий. И слова, и музыка

ДИСКУССИИ

Босенко Валерий. С кем не бывает... 6
Война имиджей. Социологи культуры о телевидении: **Даниил Дондурей, Борис Дубин, Виктория Дубицкая, Алексей Левинсон** 1
Инъекция реальности. Фрагменты выступлений на заседании коллегии Госкино РФ (1996, июль): продюсер **Анатолий Максимов**, критик **Виктор Матизен**, председатель Госкино **Армен Медведев**, директор кинотеатра «Художественный» **Нина Прокопова**, режиссер **Сергей Соловьев**, режиссер **Валерий Тодоровский** 10
Кино как средство массовой некоммуникации. В «круглом столе» участвуют: **Борис Айрапетян, Алексей Балабанов, Сергей Бодров, Лев Карахан, Абай Карпыков, Олег Ковалов, Сергей Ливнев, Павел Лунгин, Александр Рогожкин, Валерий Рубинчик, Елена Стишова, Сергей Урсуляк** 10

ДОСЬЕ «ИК»

Кудрявцев Сергей. Вся «оскаровская» рать 9

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Дрюккер Мишель. Телесеть 1
Дюрас Маргерит. Любовник из Северного Китая. . . . . 6, 7, 9—12
Зверев Алексей. Поверх искусства 6
Окуневская Татьяна. Татьянин день . . . . . 3—5
Поланский Роман. Роман . . . . . 6—12
Поланский Роман: «В кино самое важное — атмосфера». *(Беседу ведет Дэвид Томпсон.)* 12
Черненко Мирон. Жизнь как роман. Как Роман Поланский 6

ИНТЕРВЬЮ «ИК»

Герман Алексей: «Мне стало скучно...» *(Интервью ведет Людмила Донец.)* 10
Дибров Дмитрий: «Проще, легче, веселее». *(Интервью ведет Катерина Тарханова.)* 2
Мекас Йонас: «Что будет дальше — еще не решил». *(Интервью ведет Анжелика Артюх.)* . . . 11
Назаров Эдуард. Дом на Каляевской 6
Ольбрыхский Даниэль: «Хочу позвонить Вайде ночью». *(Беседу ведет Ирина Рубанова.)* 12
Рюки Мари, Мюллер Флоранс. Кино и мода — общая территория. *(Беседу ведет Пьер Дос.)* 3
Хитрук Федор. Мой «Союзмультфильм» 6
Худойназаров Бахтиер. Корни и ветви. *(Интервью ведет Олег Сидоров.)* 11
Энкер Стив: «В Европе больше возможностей для прорыва». *(Интервью ведет Игорь Алейников. Публикация Глеба Алейникова.)* 11
Я сам. *(Интервью ведет Катерина Тарханова.)* . . . 1
Захаров Дмитрий: «Я занудный ведущий скучной программы»
Троицкий Артем: «...но многие считают, что в жизни я лучше»

ИСТОРИЯ ФИЛЬМА

«АГОНИЯ» 7
«Агония»: документальная хроника. *(Публикация Ю.Мурина, Л.Пушкаревой.)*
Климов Э. И от тебя зависит так мало и так много

ЛАБОРАТОРИЯ

Адабашьян Александр: «Телесериал — это зрелище облегченного типа». *(Беседу ведет С.Филиппов.)* 1
Аннинский Л. На витках ТВ-волюции 1
Васильев Георгий, Васильев Сергей. «Чапаев» 12
Янгиров Рашит. Беспленочный фильм 12
Манн Майкл. «Схватка». Эпизод в кафе 11
Роом Абрам, Леликов Исай. Между строкой и кадром. *(Публикация Ирины Гращенковой.)* 11
Циннеман Фред. Из режиссерского архива 12
«Сети»
«Ровно в полдень»

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Барнет Борис. «Без вины виноватый». *(Публикация Оксаны Алдошиной.)* 10
Гребнев Анатолий. Записки последнего сценариста 12
Краснова Г. Фасбиндер и его клан 7
Письма из кинозала. (Зрительские письма **Олегу Фрелиху** и **Ивану Мозжухину**. *Публикация Р.Янгирова.*) 2
Шаброль Клод. Запрещенные игры 6

НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

Арабов Юрий. Старый индийский трюк 3
Горелик Михаил. Тещино варенье, или Арнольд Шварценеггер в библейском контексте 2
Лаврентьев Сергей. На грани 11
Лаврентьев Сергей. Скромное обаяние TV 1
Медведев Алексей. Несостоявшееся рождение нации 2
Рассадин Станислав. Подобия, или Эффект г.з. 1
Черменская Галина. Делай, как мы! 2

ПЕРСОНАЛИИ

ДЖОН ВУ 9
Ву Джон. Заметки на полях сценария «Убийца»
Десять любимых фильмов Джона Ву
Кузнецов Сергей. Джон Ву без Чоу Юнь Фа: из культовых режиссеров в голливудский мейнстрим?
Фильмография Джона Ву
Чоу Юнь Фа: «Я романтический актер»

ЖАН-ПОЛЬ ГОТЬЕ 3
Художник (Жан-Поль Готье) и его модель (мира)

АНДРЕЙ КАРАУЛОВ 1
Матизен Виктор. Портрет ведущего на фоне жанра

СТИВЕН КИНГ 2
Кузнецов Сергей. Соблазн большой литературы
Медведев Алексей. Писатель с двусмысленной репутацией

ПОВТОРНЫЙ СЕАНС

«БЕРЛИН, АЛЕКСАНДЕРПЛАЦ» (BERLIN ALEXANDERPLATZ) 1
Скрамтаева Ю. Фасбиндер-95

«В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНБАДЕ» (L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD) 11
Истомина Екатерина. Границы «Мариенбада»

«МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ» 2
Королева Анна. Однажды в СССР

ПОРТРЕТ СТИЛЯ

Плахова Елена. Магия «волны» 6

ПОРТРЕТЫ

ЛЕОНИД ГАЙДАЙ 9
Гребешкова Нина. Он все время играл. *(Беседу ведет Л.Малюкова.)*
Добротворский Сергей. И задача при нем...
Зак М. С любовью к балбесу
Кнышев А. Консервы советского времени. *(Интервью ведет А.Королев.)*
Никулин Юрий. Как делался смех
Теличкина Валентина. Он верил актеру
Этуш Владимир. Он поощрял инициативу

ВЛАДИМИР ПОЗНЕР 1
Черменская Галина. Бином Познера

НИКОЛАЙ СВАНИДЗЕ, СЕРГЕЙ ДОРЕНКО, ЕВГЕНИЙ КИСЕЛЕВ 1
Фомин С. Трое

ПРЕСС-БЮРО

Взгляд со стороны 10
Война Владимир. Без названия
Джонсон Вида. Далеко от Касабланки
Каррикер Александра. В поисках семейного счастья
Конди Нэнси. Десять заметок с «Кинотавра»
Мартен Марсель. Двойной кризис
Нокс-Война Джейн. Глоток воздуха — новая тенденция в кино СНГ
Падунов Владимир. Взгляд на настоящее и видения прошлого
Прунер Людмила. «Шанхай», или Исчезающее и рождающееся кино

PRO И CONTRA

Добротворский Сергей. В сторону рая 10
Файбисович Семен. Запах фиалок 2
Черненко Мирон. Умер Максим?.. 10

РЕЙТИНГ «ИК»

Венжер Наталия. Битый небитого везет ... 1
Дубицкая Виктория. Кинопередачи для своих ... 1
Киноэлита о киноэлите 5

РЕПОРТАЖ «ИК»

Савельев Дмитрий. Особенности русского национального травматизма в новогодний период. *(Репортаж со съемок фильма А.Рогожкина «Операция «С Новым годом!».)* 10

СЦЕНАРИЙ

Чухрай Павел. Вор 10

СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ

Генералов Дмитрий. Конец прекрасной эпохи ... 3
Рамазашвили Георгий. Несколько интервью по личным вопросам ... 3
Фомин Сергей. Апология кнопки ... 1

ТВ: РЕКЛАМА

Бекмамбетов Тимур: «Мы превратили рекламу в кино» ... 1
Бушуева Светлана. Вот мы и в Хопре! ... 1
Изволов Николай. Вначале была реклама ... 1
Мягкова Ирина. «Тебе, народному, привет от незаслуженного брата» ... 1
Понизовский Антон. Солнцевдар ... 1
Реклама как профессия. На вопросы «ИК» отвечают **Роланд Казарян, Павел Лебешев, Георгий Рерберг** ... 1

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

Алейников М. Записки кинематографиста. *(Публикация Натальи Нусиновой, Юрия Цивьяна.)* ... 7
Бойм Светлана. В поисках потерянной повседневности ... 2
Добренко Евгений. «Язык пространства, сжатого до точки», или Эстетика социальной клаустрофобии ... 9, 11
Ибрагимов Олег. Еще раз о «деле Ханжонкова» 9
Истомина Екатерина. Зеркало для героя ... 12
Муратов Сергей. Смена эпох ... 1
Неизвестный Мозжухин. *(Публикация Рашита Янгирова.)* ... 9
Истинный кумир
Лукаш Иван. Иван Мозжухин скончался
Стрижевский Владимир. 25 лет с Мозжухиным
Мозжухин И. Театр и кино
Мозжухин Иван. Коренная ошибка нового кино
У И.И.Мозжухина
«Хаджи-Мурат» в Берлине
Ромер Эрик. «Сумма» Андре Базена ... 12
Трофименков Михаил. Храм Эстетики ... 12
Трюффо Франсуа. Переписка ... 12
Туровская М. Blow up ... 11
Туровская М. 30 — 40-е: «частный сектор» в эпоху диктатуры ... 2
Туровская М. Фильмы «холодной войны» ... 9

ФЕСТИВАЛИ

Амстердам-95 ... 3
Клейберг-Максимчук Оксана. Русские документалисты в Амстердаме
Артек-96 ... 12
Малюкова Лариса. Энергия Артека
Берлин-96 ... 7
Цыркун Нина. Берлин — симфония большого города
Венеция-96 ... 12
Плахов Андрей. Проходное, доступное, приемлемое
Екатеринбург-95, Открытый фестиваль неигрового кино «Россия» ... 7
Гуревич Леонид. Новые времена
Екатеринбург-96, фестиваль «Немое кино — Живая музыка» ... 7
Ухов Дмитрий. Взаимодействие искусств в эпоху их технической воспроизводимости
Женева-96, фестиваль «Весь экран» (Cinéma Tout Ecran) ... 12
Добротворская Карина. «Весь экран» в Женеве
Канн-96 ... 11
Дондурей Даниил. Канн-96: Европа, Европа...
Жакоб Жиль. Итоги. *(Беседу ведет Даниель Эйманн.)*
Трофименков Михаил. Три main потока
Канн-96 ... 12
Плахов Андрей. Проходное, доступное, приемлемое
Карловы Вары-96 ... 12
Цыркун Нина. Прошлым летом в Карлсбаде
Локарно-96 ... 12
Донец Людмила. «Леопард» меняет шкуру
Плахов Андрей. Проходное, доступное, приемлемое
Мангейм-96 ... 12
Плахов Андрей. Проходное, доступное, приемлемое
Москва-95, правозащитный фестиваль «Сталкер» ... 6
Игра против правил. В «круглом столе» участвуют: актриса **Валентина Малявина**, писатель и журналист **Феликс Светов**, критик **Наталья Сиривля**, критик **Елена Стишова**, поэт **Михаил Танич**, актер **Гурген Тонунц**, драматург **Валерий Фрид** **Ирина Гращенкова**. «Сталкер». Путь в зону
Москва-96, фестиваль-конкурс студенческих фильмов «Св. Анна» ... 7
Манцов Игорь. Фигура умолчания
Новороссийск-96, фестиваль «Ноев ковчег» ... 12
Донец Людмила. Начало
Пезаро-96 ... 12
Сиривля Н. Черно-белое и цветное
Сан-Себастьян-95 ... 7
Иенсен Т. На всякий случай
Сочи-96 ... 10
Взгляд со стороны:
Война Владимир. Без названия
Джонсон Вида. Далеко от Касабланки
Каррикер Александра. В поисках семейного счастья
Конди Нэнси. Десять заметок с «Кинотавра»
Мартен Марсель. Двойной кризис
Нокс-Война Джейн. Глоток воздуха — новая тенденция в кино СНГ
Падунов Владимир. Взгляд на настоящее и видения прошлого
Прунер Людмила. «Шанхай», или Исчезающее и рождающееся кино
Стишова Елена. Время печали пускай подождет
Цыркун Нина. Сочи-International
Торонто-96 ... 12
Плахов Андрей. Проходное, доступное, приемлемое
Турин-95 ... 3
Абдуллаева Зара. У берегов неореализма

ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ

«ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ» (LA GRANDE ILLUSION) ... 3
Спаак Шарль, Ренуар Жан. Великая иллюзия

ШТУДИИ

Вирильо Поль. Тирания настоящего времени ... 1
Поппер Карл. Против злоупотребления телевидением ... 1

100 ЛЕТ КИНО В РОССИИ. СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК «ИСКУССТВА КИНО» 4/5

Публикации указаны по макету, а не в алфавитном порядке журнальных разделов

№ 4

ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ

МОНОЛОГИ:
Прут Иосиф
Норштейн Юрий
Дыховичный Иван
Ковалов Олег
Хван Александр
Нусинова Наталья, Цивьян Юрий. Взгляд друг на друга

РУССКИЙ ВОПРОС

ЗАМЕТКИ О РУССКОМ:
Басилашвили Олег
Герман Алексей
Княжинский Александр
Мережко Виктор
Панфилов Глеб
Рязанцева Наталия
Сельянов Сергей
Усатова Нина
Виноградов Игорь, Новиков Владимир. Советская культура — нонсенс? *(Беседу ведет Н.Сиривля.)*
Ковалов О., Сельянов С. Русская идея
Еремин Андрей. «Русская идея» и Русское Православие
Малькова Лилиана. Вертов, Ленин и мы

СЕГИДА-ИНФО. Фрагменты из информационного Электронного каталога
СПИСОК КУДРЯВЦЕВА (2). Отечественные фильмы — лауреаты международных кинопремий

«МЫ РОЖДЕНЫ, ЧТОБ СКАЗКУ СДЕЛАТЬ БЫЛЬЮ...»

Стишова Елена. Мифы Сбывшейся Утопии
Аннинский Лев. Феноменология советского кино
Добренко Евгений. «До самых до окраин»
Гюнтер Ханс. Большая семья
Михалкович В. Отче наш, советский...
Добротворский С. Тело власти
Стишова Елена. Труба архангела, или Звук власти
Быков Д. Блуд труда
Вайль Петр. Кубанские казаки в поисках радости. Быт
Цыркун Нина. Шпионы и мы
Абдуллаева Зара. Любовь
Матизен В. Арифметика идеомифа
Аронсон Олег. Советский фильм: неродившееся кино

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Окуневская Татьяна. Татьянин день

№ 5

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН — СУПЕРЗВЕЗДА

Эйзенштейн С. Сокровище. *(Публикация Семена Фрейлиха.)*
Клейман Н., Косолапов О., Сиривля Н. Эйзенштейн сегодня
Королева Анна. Швы и нити
Левин Ефим. Об Эйзенштейне
«Бойцы вспоминают минувшие дни». *(Публикация М.Мусиной, О.Косолапова, Е.Левина.)*
Шуваева Т. Архивный кинодокумент

РЕЖИССЕРЫ О РЕЖИССЕРАХ

Этапы большого пути. История российского кино в режиссерских рецензиях и высказываниях. *(Публикация Рашита Янгирова.)*

МЫ ТАК ЛЮБИЛИ ДРУГ ДРУГА

Кинематографисты стран СНГ о русском кино:
Ахадов Валерий
Геворкян Карен
Ибрагимбеков Рустам
Ишмухамедов Эльёр
Мащенко Николай
Никифоров Вячеслав
Океев Толомуш
Шинарбаев Ермек

КИНОЭПИСТОЛЯРИЙ

Оболенский Леонид. Самый простой выход
Оболенский Леонид. «Сундук воспоминаний». *(Публикация Вячеслава Маясова.)*
Оболенский Леонид. Рядом прошел. *(Публикация С.Фрейлиха.)*
Судакевич Анель. Портрет моей судьбы
Кушнирович М. От публикатора
Пудовкин Всеволод. Письма не о любви. *(Публикация М.Кушнировича.)*

СЕГИДА-ИНФО. Фрагменты из информационного Электронного каталога
СПИСОК КУДРЯВЦЕВА (2). Отечественные фильмы — лауреаты международных кинопремий
КИНОЭЛИТА О КИНОЭЛИТЕ. Рейтинг «ИК»

«ЕСЛИ БЫ ЗНАТЬ...»

Быков Д. Крушение поезда
Если бы знать... *Студенты ВГИКа о будущем русского кинематографа:*
Гордиенко Владлен
Евстифеев Максим
Земченков Дмитрий
Иконников Александр
Индык Роман
Кондуков Александр
Лашкевич Кирилл
Лозница Сергей
Магамбетов Марат
Наумов Александр
Рудаков Григорий
Свергоцкий Владимир
Трофименко Михаил
и режиссеры мастерской документального и телефильма

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Окуневская Татьяна. Татьянин день

МАСТЕР-КЛАСС. ВЫПУСК «ИСКУССТВА КИНО», ПОСВЯЩЕННЫЙ КИНОПРОФЕССИЯМ 8
Публикации указаны по макету, а не в алфавитном порядке журнальных разделов
Зархи Нина. Охранная грамотность

ТИХО! ИДЕТ СЪЕМКА!

Катастрофа или пауза? Редакционный «круглый стол», в котором участвуют **Даниил Дондурей, Людмила Донец, Нина Зархи, Лев Карахан, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун**
Шеффер Энтони. «Плетеный человек» и другие фильмы
Ангелопулос Теодорос. Приключение взгляда. *(Интервью ведут Нина Зархи и Ася Колодюжнер.)*
Таверньe Бертран. Американские друзья
Герман Алексей: «Я дилетант по убеждению». *(Интервью ведет Л.Донец.)*
Сокуров Александр: «Сделайте то, что можете сделать только вы». *(Интервью ведет Д.Савельев.)*
Маковецкий Сергей: «Для актера самое важное — это умение слышать режиссера». *(Интервью ведет Н.Балынина.)*
Ильин Владимир: «Мне с режиссерами всегда везет...» *(Интервью ведет Э.Лындина.)*
Кутепова Полина: «Мне не нравится, когда актеры существуют в концепции режиссера как марионетки». *(Интервью ведет Е.Истомина.)*
Бранах Кеннет. Начало
Мартынов Олег: «Мне нравится свет». *(Интервью ведет Л.Донец.)*
Мастера света. Нестор Альмендрос, Гордон Уиллис, Ласло Ковач, Хаскелл Уэкслер. (Фрагменты бесед с операторами из книги Денниса Шеффера и Ларри Сальвато.)
Камераман-дайджест. Анри Алекан, Нестор Альмендрос, Ежи Вуйцик, Славомир Идзяк, Эдвард Клосиньский, Уолтер Лассали, Витольд Собоциньский, Витторио Стораро

КИНОШКОЛА

Аскольдов Александр. Неудачник
Геворкян Карен. Вина
Хотиненко Владимир. Наследственная память
Урсуляк Сергей. «Горные вершины, Тихие долины...»
«В начале жизни школу помню я...»:
Финн Павел. «Дитя кнута и пряника»
Ростоцкий Андрей: «Его интересовала личность»
Никоненко Сергей: «Совершенствовать мир...»
Фирсова Джемма: «Человек, который излучал свет»
Ростоцкий Станислав. Вечный юноша
Полока Геннадий. Универсальный художник
Абдрашитов Вадим: «Его судьба — быть мастером во всем»
Наумов Владимир: «Савченко был «Кутузовым»
Юсов Вадим: «Ему нравилось импровизировать»
Калашников Леонид: «Словно в свободном полете»
Мамет Дэвид. О кинорежиссуре

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Поланский Роман. Роман
КИНОЦИТАТНИК. Высказывания ведущих мастеров мирового кино о профессии. *(Публикация Алексея Королева.)*

ФИЛЬМЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 1996 ГОДУ

В отдельных случаях приводятся названия рубрик или подборок, в которых анализируется данный фильм

«Авария» (Crash) (Михаил Трофименков) 11
«Агапэ» (Джейн Нокс-Война) 10
«Агония» («История фильма») 9
«Алая буква» (Scarlet Letter) (Нина Цыркун) ... 11
«Американская дочь» (А.Титов) 2
«Американская ночь» (La nuit américaine) (Елена Плахова) 6
«Анкор, еще анкор!» (Сьюзен Ларсен; «Симпозиум «ИК») 2
«Астенический синдром» (Н.Сиривля) 10
«Ах, у психов жизнь...» (Леонид Гуревич) 7
«Аэроград» (Евгений Добренко) 4
«Барышня-крестьянка» (В.Притуленко) 9
«Баскетбольные мечты» (Hoop Dreams) (Зара Абдуллаева) 3
«Бегом никуда» (Nowhere Fast) (Н.Сиривля) ... 12
«Бежин луг» (В.Михалкович 4
Н.Клейман, О.Косолапов, Н.Сиривля) 5
«Бездна» (Петр Вайль; «Симпозиум «ИК») 2
«Белые ночи» (В.Притуленко) 9
«Белый шар» (Badkonak-e sefid) (Зара Абдуллаева) 3
«Белый шквал» (White Squall) (Станислав Ф. Ростоцкий) 11
«Берлин, Александерплац» (Berlin Alexanderplatz) (Ю.Скрамтаева) 1
«Бесконечность» (Infinity) (Андрей Плахов) 12
«Бешеные псы» (Reservoir Dogs) (Леонид Александровский) 7
«Близнецы» (Twins) (Михаил Горелик) 2
«Богатая невеста» (Евгений Добренко) 9
«Боксеры» (Pugili) (Зара Абдуллаева) 3
«Большая миграция» (Игорь Манцов) 7
«Больше Вита» (Bolshe Vita) (Нина Цыркун) 10
«Бриллиантовая рука» («Портреты») 9
«Броненосец «Потемкин»
(Н.Клейман, О.Косолапов, Н.Сиривля 5
Григорий Козинцев; публикация 5
Всеволод Пудовкин; публикация 5
Абрам Роом; публикация) 5
«Буранный полустанок» (Нина Цыркун) 7
«Бэтмен навсегда» (Batman Forever) (Сергей Кузнецов) 2
«В прошлом году в Мариенбаде» (L'Année dernière à Marienbad) (Екатерина Истомина) 11
«В связке» (Bound) (Андрей Плахов) 12
«В шесть часов вечера после войны» (Евгений Добренко) 9
«Вавилон» (Babylon) (Н.Сиривля) 12
«Васька, или Байка из ГУЛАГа») (Hagyjállogva Vászka. Lágermese) (Нина Цыркун) 12
«Великие моменты авиации» (Great Moments in Aviation) (Карина Добротворская) 12
«Великий утешитель» (Сергей Эйзенштейн; публикация) 5
«Великое зарево» (Сергей Герасимов; публикация) 5
«Вернисаж» (Игорь Манцов) 7
«Веселые ребята» (Зара Абдуллаева 4
Евгений Добренко 11
Фридрих Эрмлер; публикация) 5
«Весна» (Петр Вайль 4
Евгений Добренко) 11

«Взгляд Улисса» (To vlemma tou Odyssea) (Екатерина Истомина) . . . 3
«Виртуальный мир» (Virtuosity) (Сергей Кузнецов) 7
«Возвращение броненосца» (Елена Стишова) . . . 10
«Волга-Волга» (Евгений Добренко) . . . 11
«Волна» (La Ola) (Нина Цыркун) . . . 10
«Волчья кровь» (Дмитрий Савельев) . . . 2
«Воры» (Les voleurs) (Михаил Трофименков) . . . 11
«Восемнадцатое» (Den attende) (Андрей Плахов) 12
«Восточная элегия» («Премьера «ИК») . . . 3
«Все будет хорошо» (С.Добротворский . . . 3
«Премьера «ИК») . . . 2
«Все вокруг засыпало снегом» (Екатерина Истомина) . . . 3
«Все по справедливости» (Lust ost fägring stor) (Нина Цыркун) . . . 7
«Встреча на Эльбе» (М.Туровская) . . . 9
«Встречный» (Сергей Васильев; публикация . . . 5
Григорий Козинцев; публикация . . . 5
Всеволод Пудовкин; публикация) . . . 5
«Выборгская сторона» (Наталья Нусинова, Юрий Цивьян . . . 4
Сергей Юткевич; публикация) . . . 5
«Высота» (Зара Абдуллаева) . . . 4
«Герои не плачут» («Воин заката», Heroes Shed No Tears / The Sunset Warrior) («Портреты») 9
«Глаза Азии» (Os Olhos da Ásia) (Людмила Донец) 12
«Гонин» (Gonin) (Зара Абдуллаева) . . . 3
«Гонка в Нью-Джерси» (New Jersey Drive) (Зара Абдуллаева) . . . 3
«Господи, помилуй заблудших» (Наталья Сиривля) 2
«Готовое платье» (Pret-a-Porter / Ready To Wear) (Петр Вайль . . . 3
Питер Уоллен) . . . 3
«Грузовик» (The Van) (Михаил Трофименков) . . . 11
«Два бойца» (Григорий Александров; публикация 5
Всеволод Пудовкин; публикация) . . . 5
«Два капитана-2» (Ю.Скрамтаева) . . . 3
«Две англичанки и «Континент» (Les deux Anglaises et le Continent) (Елена Плахова) . . . 6
«Двенадцать обезьян» (12 Monkeys) (Леонид Александровский . . . 7
Нина Цыркун) . . . 7
«Девушка № 6» (Girl 6) (Леонид Александровский 7
Лидия С. Маслова) . . . 11
«Девушка с характером» (Евгений Добренко) . . . 4
«Дело № 306» (Нина Цыркун) . . . 4
«Дело «пестрых» (Нина Цыркун) . . . 4
«Деловые люди» («Портреты») . . . 9
«День ангела» (С.Добротворский) . . . 3
«День восьмой» (Le huitième jour) (Михаил Трофименков) . . . 11
«Деревня снов» [E no naka no boku no mura] (Нина Цыркун) . . . 7
«Деревянная комната» (Анжелика Артюх) . . . 3
«Дестини включает радио» (Destiny Turns On The Radio) (Леонид Александровский) . . . 7
«Детки» (Kids) (Андрей Хренов) . . . 6
«Джонни Мнемоник» (Johnny Mnemonic) (Сергей Кузнецов) . . . 7
«Джульбарс» (Евгений Добренко) . . . 4
«Диван в Нью-Йорке» (Un divan à New York) (Нина Цыркун . . . 12
Андрей Плахов) . . . 12
«Дикая любовь» (Петр Вайль; «Симпозиум «ИК») 2
«Дикие кони» (Caballos salvajes) (Нина Цыркун) 10
«Дикий ребенок» (L'enfant sauvage) (Елена Плахова) 6
«Дни затмения» (Н.Сиривля) . . . 10
«Дожди в океане» (С.Добротворский) . . . 3
«Дом» (ТВ) (Виктор Матизен) . . . 12
«Дом, в котором я живу» (Лев Карахан; «круглый стол» «Катастрофа или пауза?») . . . 8
«Дом любви» (Kasa de lava) (Наталья Балынина) 3
«Дом на камне» (Петр Вайль; «Симпозиум «ИК») 2
«Домой на каникулы» (Home For The Holidays) (Нина Цыркун) . . . 7
«Дорога в рай» (Елена Стишова; «Симпозиум «ИК») 2
«Доски судьбы» (О.Горностаева . . . 3
Леонид Гуревич) . . . 7
«Дракула мертвый и довольный» (Dracula Dead and Loving It) (Екатерина Истомина) . . . 7
«Духовные голоса» («Премьера «ИК») . . . 3
«Душа сгорела» (Владимир Война . . . 10
Александра Каррикер) . . . 10
«Если бы стены могли говорить» (If These Walls Could Talk) (Андрей Плахов) . . . 12
«Ехай!» (Александра Каррикер . . . 10
Елена Стишова . . . 9
Елена Стишова) . . . 10
«Жених из Майами» (Петр Вайль; «Симпозиум «ИК») 2
«Жених с того света» («Портреты») . . . 9
«Женщина-арбуз» (The Watermelon Woman) (Нина Цыркун) . . . 7
«Жил-был фарцовщик» (Леонид Гуревич) . . . 7
«Жюль и Джим» (Jules et Jim) (Елена Плахова) 6
«За жизнь, за смерть» (A la vie, à la mort!) (Зара Абдуллаева) . . . 3
«За что?» (Za co?) (Елена Стишова) . . . 10
«Заговор обреченных» (М.Туровская) . . . 9
«Замок» (реж. А.Балабанов) (Ю.Скрамтаева) . . . 3
«Зеленая комната» (La chambre verte) (Елена Плахова) . . . 6
«Земля» (публикация дискуссии в АРРК) . . . 5
«Земля» (Tierra) (Михаил Трофименков) . . . 11
«Зимний буфф» (Леонид Гуревич) . . . 7
«Зимняя вишня» (ТВ) (Виктор Матизен) . . . 12
«Златоуст из Потеряевки» (Леонид Гуревич) . . . 7
«Золотой глаз» (GoldenEye) (публикация) . . . 6
«Зона Любэ» (Андрей Титов) . . . 2
«Зоя» (В.Матизен) . . . 4
«И будет новый день» (Сергей Тримбач) . . . 2
«И солнце слышит» [Tai yang you er] (Нина Цыркун) 7
«Иван Васильевич меняет профессию» («Портреты») . . . 9
«Иван Грозный» (Н.Клейман, О.Косолапов, Н.Сиривля . . . 5
Сергей Юткевич; публикация) . . . 5
«Игра воображения» (Екатерина Истомина) . . . 6
«Игрушечная история» (Toy Story) (Наталья Васина) 7
«Идущий за солнцем» («Охотник за солнцем», Sunchaser) (Михаил Трофименков) . . . 11
«Из дневников Джин Сиберг» (From the Journals of Jean Seberg) (Зара Абдуллаева) . . . 3
«Имитатор» (Copycat) (Нина Цыркун) . . . 7
«Искатели счастья» (Евгений Добренко) . . . 4
«История Адели Г.» (L'histoire d'Adèle H.) (Елена Плахова) . . . 6
«История Тюрина, художника и жертвы» (Леонид Гуревич) . . . 7
«Кавказская пленница» («Портреты») . . . 9
«Кавказский пленник» (Владимир Война . . . 10
Вида Джонсон . . . 10
Джейн Нокс-Война . . . 10
Владимир Падунов . . . 10
Андрей Плахов . . . 12
«Премьера «ИК» . . . 6
Елена Стишова . . . 10
Нина Цыркун) . . . 12
«Казино» (Casino) (Наталья Балынина) . . . 6
«Кама Сутра» (Kama Sutra) (Андрей Плахов) . . . 12
«Караул» (С.Добротворский) . . . 3
«Кардиограмма» (Лариса Малюкова) . . . 11
«Карьера Артуро Уи. Новая версия» (Владимир Падунов . . . 10
Елена Стишова) . . . 10

«Клятва» (Ханс Гюнтер) 4
«Коллежский регистратор» (Николай Шпиковский; публикация) 5
«Колыбельная» (Ханс Гюнтер) 4
«Коля» (Kolya) (Андрей Плахов) 12
«Комсомольск» (Евгений Добренко) 4
«Концерт для крысы» (С.Добротворский 3
Н.Сиривля 3
Андрей Шемякин) 3
«Коробка с лунным светом» (Box of Moonlight) (Андрей Плахов) 12
«Короли асфальта» (Afarit el-asphalt) (Людмила Донец) 12
«Костер пылающий» (Le Brasier ardent) (Наталья Нусинова, Юрий Цивьян) 4
«Крамб» (Crumb) (Зара Абдуллаева) 3
«Краснее красного» (Profundo carmesi) (Андрей Плахов) 12
«Криминальное чтиво» («Бульварное чтиво», «Макулатура», Pulp Fiction) (Леонид Александровский 7
Т.Иенсен 7
М.Туровская) 12
«Круклин» (Crooklyn) (Н.Сиривля) 12
«Крутые» (Hard-Boiled) («Портреты») 7
«Кубанские казаки» (Петр Вайль 4
Евгений Добренко) 9
«Кучугуры и окрестности» (Л.Донец) 3
«Леди Макбет Мценского уезда» (В.Притуленко) 9
«Лепесток» (A Petal) (Андрей Плахов) 12
«Летние люди (Дачники)» (Вида Джонсон 10
В.Притуленко) 9
«Лешкин луг» (ТВ) (Людмила Донец) 12
«Лжецы» (Les menteurs) (Нина Цыркун) 7
«Линия жизни» (Вида Джонсон 10
Владимир Падунов 10
Елена Стишова) 10
«Лунные псы» (Джейн Нокс-Война) 3
«Лучшее завтра» (A Better Tomorrow) («Портреты») 9
«Лучшее завтра-II» (A Better Tomorrow-II) («Портреты») 9
«Любить по-русски» (Сергей Лаврентьев) 2
«Люблю» (Леонид Гуревич) 7
«Любовная болезнь на улице Нана» (Hole ahava meshikun gimel) (Андрей Плахов) 12
«Любовь, предвестие печали...» (Д.Быков) . . . 11
«Маджонг» [Mahjong] (Нина Цыркун) 7
«Майкл Коллинз» (Michael Collins) (Андрей Плахов) 12
«Маленькие преступники» (Little Criminals) (Карина Добротворская) 12
«Мания Жизели» (Елена Биргер) 2
«Мариан» (Marian) (Людмила Донец) 12
«Матушкин кураж» (Mutters courage) (Нина Цыркун) 7
«Мать реки» (Mother of the River) (Н.Сиривля) 12
«Мелодии с тарелок» (Grajacy z tarelza) (Нина Цыркун) 7
«Мелок» (Chalk) (Людмила Донец) 12
«Мечта» (Т.Шуваева 5
Сергей Юткевич; публикация) 5
«Мещерские» (Екатерина Истомина) 6
«Милый друг давно забытых лет...» (В.Притуленко 9
Наталья Сиривля; «круглый стол» «Катастрофа или пауза?» 8
Елена Стишова) 10
«Мир призраков Эдварда Д.Вуда-младшего» (The Haunted World of Edward D.Wood, jr) (Зара Абдуллаева) 3
«Миф о Леониде» (С.Добротворский) 3
«Молодые открывают мир» (Mladí muži poznávají svět) (Нина Цыркун) 12
«Мольба о выживании: жизнь и творчество Одри Лорд» (A Litany for Survival: the Life and Work of Audre Lord) (Н.Сиривля) 12
«Монстр» (The Ogre) (Андрей Плахов) 12
«Москва слезам не верит» (Анна Королева) . . . 2
«Московские каникулы» (Наталья Сиривля) 2
«Моцарт навсегда» (For Ever Mozart) (Андрей Плахов) 12
«Моя любовь» (Зара Абдуллаева) 4
«Мужчина в доме, или Кэвин Кэйн в стране большевиков» (Леонид Гуревич) 7
«Мужчина моей жизни» («Мой мужчина», Mon homme) (Нина Цыркун) 7
«Музыка для декабря» (Петр Вайль; «Симпозиум «ИК») 2
«Мусульманин» (Наталья Сиривля; «круглый стол» «Катастрофа или пауза?» 8
Н.Сиривля) 10
«На краю надежды» (Леонид Гуревич) 7
«На участке» (Minjing gushi) (Зара Абдуллаева) 3
«Над темной водой» (Сьюзен Ларсен; «Симпозиум «ИК» 2
Елена Стишова; «Симпозиум «ИК») 2
«Настоящая любовь» (True Romance) (Леонид Александровский) 7
«Неверное движение» (One False Move) (Н.Сиривля) 12
«Незнакомец» (L'Inconnu) (Карина Добротворская) 12
«Ненетт и Бонни» (Nénette et Boni) (Людмила Донец 12
Андрей Плахов) 12
«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (Владимир Ерофеев; публикация) 5
«Несут меня кони...» (Владимир Падунов 10
В.Притуленко 9
Н.Сиривля 9
Елена Стишова; «круглый стол «Катастрофа или пауза?» 8
Елена Стишова) 10
«Никсон» (Nixon) (Нина Цыркун) 7
«Обнаженная с апельсинами» (Desnudo con naranjas) (Нина Цыркун) 10
«Обыкновенный фашизм» (М.Туровская) 11
«Одинокий игрок» (Елена Стишова 10
Александр Шпагин) 6
«Одна» (Елена Стишова) 4
«Окаэри» (Okaeri) (Зара Абдуллаева) 3
«Окраина» (Сергей Юткевич; публикация) 5
«Октябрь» (Н.Клейман, О.Косолапов, Н.Сиривля 5
Борис Барнет; публикация 5
Всеволод Пудовкин; публикация) . . . 5
«Операция «Ы» и другие приключения Шурика» («Портреты») 9
«Орган» (Organ) (Андрей Плахов) 12
«Орел и решка» (Джейн Нокс-Война 10
Елена Стишова 9
Елена Стишова) 10
«Особенности национальной охоты» (Петр Вайль; «Симпозиум «ИК» 2
Вида Джонсон 10
С.Добротворский) 3
«От заката до рассвета» («От зари до зари», From Dusk Till Down) (Леонид Александровский 7
Нина Цыркун) 7
«Отвязанный» (Unzipped) (Нина Цыркун) 3
«Отцепи звезды» (Unhook the Stars) (Нина Цыркун) 10
«Отчаянный» («Десперадо», Desperado) (Зара Абдуллаева 3
Леонид Александровский 7
Т.Иенсен) 7

«Охомутай Коротышку» (Get Shorty) (Леонид Александровский 7
Нина Цыркун) 7
«Охотник за солнцем» («Идущий за солнцем», Sunchaser) (Михаил Трофименков) 11
«Очень скромный герой» (Un héros très discret) (Михаил Трофименков) 11
«Падение Берлина» (Ханс Гюнтер) 4
«Палач» (С.Добротворский) 3
«Папа, умер Дед Мороз» (Анжелика Артюх 3
Ю.Скрамтаева) 3
«Партийный билет» (Евгений Добренко) 9
«Пейзаж с постаментом» (Л.Донец) 12
«Пес Барбос и необычный кросс» («Портреты») 9
«Песня Карлы» (Carla's Song) (Андрей Плахов) . . . 12
«Петербургские тайны» (ТВ) (Виктор Матизен) . . . 12
«Письма мертвого человека» (Ю.Скрамтаева) . . . 3
«Плащ Казановы» (Петр Вайль; «Симпозиум «ИК») 2
«Пленники Терпсихоры» (Леонид Гуревич) 7
«Плохой лейтенант» (Bad Lieutenant) (Т.Иенсен) 7
«Плывущая жизнь» (Floating Life) (Людмила Донец 12
Андрей Плахов) 12
«Подборка по цвету» (Color Adjustment) (Н.Сиривля) 12
«Подмосковные вечера» (В.Притуленко) 9
«Подполье» (Underground) («Премьера «ИК») . . . 7
«Пока ты спал» (While You Were Sleeping) (Елена Плахова) 2
«Покидая Лас-Вегас» (Leaving Las Vegas) («Премьера «ИК») 11
«Полет на Марс» (Леонид Гуревич) 7
«Понетта» (Ponette) (Андрей Плахов) 12
«Попсагония» (Леонид Гуревич) 7
«Порох» (С.Добротворский) 3
«Посетитель музея» (Ю.Скрамтаева) 3
«Последнее метро» (Le dernier métro) (Елена Плахова) 6
«Последний маскарад» (Александр Довженко; публикация) 5
«Последний парад» (Леонид Гуревич) 7
«Post scriptum» (Леонид Гуревич) 7
«Потомок Чингисхана» (Наталья Нусинова, Юрий Цивьян) 4
«Похороны» (The Funeral) (Андрей Плахов) 12
«Преданный» (Faithful) (Нина Цыркун) 7
«Предумышленное убийство» (Ubistvo s predumislajem) (Нина Цыркун) 7
«Прибытие поезда» (альманах)
Новелла **«Дорога»** (Д.Быков 5
Владимир Падунов) 10
Новелла **«Свадебный марш»** (Д.Быков) 5
Новелла **«Трофим»** (Зара Абдуллаева 3
Д.Быков 5
Владимир Падунов) 10
Новелла **«Экзерсис № 5»** (Зара Абдуллаева 3
Д.Быков) 5
«Прибытие поезда» (реж. А.Железняков)
(Леонид Гуревич 7
Нина Цыркун) 7
«Принцесса поэта» (Der Schatten des Schreibers) (Екатерина Истомина) 3
«Принципиальный и жалостливый взгляд»
(Владимир Война 10
Александра Каррикер 10
Джейн Нокс-Война 10
Елена Стишова) 10
«Прирожденные убийцы» (Natural Born Killers)
(Леонид Александровский) 7
«Провинциалки» (Игорь Манцов) 7
«Проклятие Дюран» (Александр Шпагин) 2
«Прорва» (Сьюзен Ларсен; «Симпозиум «ИК» . . . 2
Н.Сиривля) 10
«Просто герои» (Just Heroes) («Портреты») 9
«Прощай, Америка!» («Премьера «ИК») 9
«Прощание с шестидесятыми»
(Леонид Гуревич) 7
«Прыжок» («Вечер и утро») (Игорь Манцов) 7
«Прыжок в пустоту» (Salto al vacio) (Зара Абдуллаева) 3
«Пуля в голове» (A Bullet in the Head) («Портреты») 9
«Путешествие с двойником» (О.Горностаева) . . . 3
«Радуга» (В.Матизен) 4
«Разбойники. Глава VII» (Brigands. Chapitre VII) («Премьера «ИК») 12
«Разум и чувство» (Sense and Sensibility) (Нина Цыркун) 7
«Рассекая волны» (Breaking the Waves) (Михаил Трофименков) 11
«Рассказы немецкого оптимиста» (Леонид Гуревич) 7
«Реальность № 3» (Леонид Гуревич) 7
«Ревизор» (Елена Груева 11
Нина Зархи; «круглый стол» «Катастрофа или пауза?») 8
«Реквием. Вадим Сидур» (Леонид Гуревич) 7
«Реставрация» (Restoration) (Нина Цыркун) 7
«Ричард III» (Richard III) (Нина Цыркун) 7
«Роковые яйца» (Елена Стишова; «круглый стол» «Катастрофа или пауза?») 8
«Российский блюз» (Леонид Гуревич) 7
«Русская идея» (Андрей Еремин 4
Н.Сиривля) 3
«Русская симфония» (Ю.Скрамтаева) 3
«Русский вопрос» (М.Туровская) 9
«Русский плен» (Леонид Гуревич) 7
«Сады скорпиона» (Ю.Скрамтаева) 3
«Самогонщики» («Портреты») 9
«Сатана» (С.Добротворский) 3
«Свет над Россией»
(Всеволод Пудовкин; публикация) 5
«Светлый путь» (Евгений Добренко) 11
«Свинарка и пастух» (Зара Абдуллаева 4
Евгений Добренко 9
Илья Трауберг; публикация) 5
«Свобода по-моему» (Freedom on my Mind) (Н.Сиривля) 12
«Севильский цирюльник» (Л.Малюкова) 6
«Секрет виноделия» (Ю.Скрамтаева) 3
«Секретная миссия» (М.Туровская) 9
«Секреты и обманы» (Secrets and Lies)
(Андрей Плахов 12
Михаил Трофименков) 11
«Секси Сади» (Sexy Sadie) (Нина Цыркун) 10
«Семейные хроники» (Леонид Гуревич) 7
«Семейный очаг» (Domicile conjugal)
(Елена Плахова) 6
«Семеро смелых» (Евгений Добренко 4
Григорий Козинцев; публикация 5
Всеволод Пудовкин; публикация 5
Сергей Юткевич; публикация) 5
«Семь» (Seven) (Екатерина Истомина) 6
«Семья охотника» (Александра Каррикер) 10
«Сентиментальное путешествие на картошку»
(С.Добротворский) 3
«Сергей Эйзенштейн. Автобиография»
(Н.Сиривля 5
Анна Королева) 5
«Сердца четырех» (Зара Абдуллаева) 4
«Серебристая пыль» (М.Туровская) 9
«Сестричка» (Zusje) (Зара Абдуллаева) 3
«Сеть» (The Net) (Т.Иенсен 7
Сергей Кузнецов) 7

«Синтетические удовольствия» (Syntetic Pleasures) (Нина Цыркун) . . . 7
«Сирена с «Миссисипи» (La sirène du Mississipi) (Елена Плахова) . . . 6
«Сказание о земле Сибирской» (Евгений Добренко) 9
«Скрипка Ротшильда» (Le violon de Rothschild) (Людмила Донец) . . . 12
«Слишком поздно» (Trop tard) (Михаил Трофименков) . . . 11
«Слово о Софии» (Л.Донец) . . . 12
«Сломанная стрела» (Broken Arrow) (Сергей Кудрявцев . . . 11
«Портреты») . . . 9
«Случай из практики» (Игорь Манцов) . . . 7
«Создавая карты» (The Making of Maps) (Карина Добротворская) . . . 12
«Солнечная долина» [Ri guang xia gu] (Нина Цыркун) . . . 7
«Спи со мной» (Sleep With Me) (Леонид Александровский) . . . 7
«Странные дни» (Strange Days) (Анжелика Артюх) 7
«Страстная неделя» (Wielki tydzien) (Нина Цыркун) 7
«Стрейнджер» (Игорь Манцов) . . . 7
«Стреляйте в пианиста» (Tirez sur le pianiste) (Елена Плахова) . . . 6
«Строгий юноша» («Лаборатория») . . . 11
«Суки» (Bitches; Csajok) (Нина Цыркун) . . . 7
«Схватка» (Heat) («Лаборатория» . . . 11
Нина Цыркун) . . . 7
«Счастье» (Леонид Гуревич) . . . 7
«Считалка для троих» (Наталья Лукиных) . . . 6
«Сын за отца...» (Александр Шпагин) . . . 11
«Таинство брака» (Л.Донец) . . . 12
«Тайна двух океанов» (Нина Цыркун) . . . 4
«Такси» (Taxi) (Андрей Плахов) . . . 12
«Твой Винсент» (Леонид Гуревич) . . . 7
«Тень у пирса» (Нина Цыркун) . . . 4
«Теремок» (Наталья Лукиных) . . . 6
«Тибурций» (Tiburzi) (Людмила Донец) . . . 12
«Токийский кулак» (Tokyo Fist) (Зара Абдуллаева) 3
«Токио — Парагуайпоа» (Tokyo — Paraguaipoa) (Нина Цыркун) . . . 10
«Торнадо» (Twister) (Валентин Эшпай) . . . 11
«Тот, кто нежнее» (Елена Стишова) . . . 10
«Трактористы» (Д.Быков . . . 4
Евгений Добренко) . . . 9
«Третья Мещанская» (Зара Абдуллаева) . . . 4
«Три песни о Ленине» (Ханс Гюнтер) . . . 4
«Трудная мишень» (Hard Target) («Портреты») . . . 9
«Трудно первые сто лет» (С.Добротворский) . . . 3
«Тучи исчезают» (Kauas pilvet karkaavat) (Михаил Трофименков) . . . 11
«Ты у меня одна» (Петр Вайль; «Симпозиум «ИК» 2
С.Добротворский) . . . 3
«Убийца» (The Killer) («Портреты») . . . 9
«Убить Зои» (Killing Zoe) (Леонид Александровский) . . . 7
«Украденная красота» (Stealing Beauty) (Михаил Трофименков) . . . 11
«Упавшие с неба» (Tombés du ciels) (Наталья Васина) . . . 3
«Урод» (Петр Вайль; «Симпозиум «ИК») . . . 2
«Утомленные солнцем» (Н.Сиривля) . . . 10
«Фарго» (Fargo) (Михаил Трофименков) . . . 11
«Физиология русской жизни» (Л.Донец) . . . 12
«Форрест Гамп» (Forrest Gump) (М.Туровская) 12
«Хаккеры» (Hackers) (Сергей Кузнецов . . . 7
Валентин Эшпай) . . . 7
«Хамелеон Стрит» (Chameleon Street) (Н.Сиривля) 12
«Хачкар» (Л.Донец) . . . 12
«Хлеб и цветок» (Nun va goldun) (Людмила Донец) 12
«Ходячий мертвец» (Dead Man Walking) (Нина Цыркун) . . . 7
«Холодная лихорадка» (Cold Fever) (Андрей Плахов) . . . 12
«Цвет мерцающего дня» (Color of a Brisk and Leaping Day) (Людмила Донец) . . . 12
«Цветок моей тайны» (La flor de mi secreto) (Нина Цыркун) . . . 12
«Цирк» (Зара Абдуллаева . . . 4
Евгений Добренко) . . . 11
«Чапаев» («Лаборатория» . . . 12
Всеволод Пудовкин; публикация) . . . 5
«Человек, который запряг Идею» (Л.Донец) . . . 12
«Человек с елью» (Александра Каррикер) . . . 10
«Черная вуаль» (В.Притуленко . . . 9
Елена Стишова; «круглый стол» «Катастрофа или пауза?» . . . 8
Елена Стишова) . . . 10
«Четвертая планета» (Дмитрий Савельев) . . . 2
«Четыре комнаты» (Four Rooms) (Леонид Александровский) . . . 7
«Член правительства» (Леонид Трауберг; публикация) . . . 5
«Шамара» (Сергей Тримбач) . . . 2
«Щедрость моего сердца» (Grace of My Heart) (Андрей Плахов) . . . 12
«Эль Марьячи» («Музыкант», El Mariachi) (Т.Иенсен) . . . 7
«Юность Максима» (Сергей Юткевич; публикация) 5
«Язык-убийца» (Killer Tongue) (Андрей Плахов) 12
«Я иду искать» (Игорь Манцов) . . . 7
Ma Vida Loca (Леонид Александровский) . . . 7
Once A Thief («Портреты») . . . 9
Somebody To Love (Леонид Александровский) . . . 7

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Донец Людмила. Телевидение — наше «все» . . . 1
Зархи Нина. Охранная грамотность . . . 8
История, которую мы обретаем . . . 4/5
Карахан Л. В поисках среднего класса . . . 2

ФИЛЬМОГРАФИЯ . . . **2, 3, 6, 7, 9**

СИМПОЗИУМ «ИК»

Постсоветское искусство в поисках новой идеологии
Арабов Юрий . . . 2
Берелович Алексис . . . 9
Вайль Петр . . . 2
Генисаретский Олег . . . 6
Гуревич Михаил . . . 6
Дадамян Геннадий . . . 9
Дондурей Даниил . . . 2
Дубин Борис . . . 9
Занусси Кшиштоф . . . 2
Карахан Лев . . . 6
Ларсен Сьюзен . . . 2
Левашов Владимир . . . 9
Митта Александр . . . 2
Падунов Владимир . . . 6
Розанова Мария и Синявский Андрей . . . 6
Рыклин Михаил . . . 6
Стишова Елена . . . 2
Трошин Александр . . . 2
Хазанов Борис . . . 6
Харитонов Марк . . . 2
Царев Вадим . . . 6
Чередниченко Татьяна . . . 9

SUMMARY

IK PREMIERE

OTAR IOSELIANI.
BRIGANDS.
CHAPITER VII.

ELENA PLAKHOVA'S
article 10 INDIANS
OF OTAR IOSELIANI
followed by an Interview
with the director and
scraps from his press-
conference.

KARINA DOBROTVORSKAYA.
SCREEN AT LARGE IN GENEVA.
Geneva-96.

LUDMILA DONETS.
LEOPARD CHANGING ITS SKIN
Locarno-96.

LARISA MALYUKOVA.
ENERGY OF ARTEK
Festival of children's cinema
in Artek.

LUDMILA DONETS.
BEGINNING
Festival of documentaries
in Novorossiysk NOAH'S ARC

NINA TSYRKUN.
LAST YEAR IN KARLSBAD
Coverage of the International
film festival in Karlovy Vary.

NATALYA SYRIVLYA.
BLACK AND WHITE
AND TECHNICOLOR
Pesaro-96

MAYA TUROVSKAYA.
TANTALUS SYNDROME,
OR FILMIC DREAMS
Cinema as not an idea-mover,
but a secretary to society —
the thesis drawn out
from analysis
of Hollywood-modelled
movies and America's film
culture values.

ANDREI PLAKHOV.
CASUAL, GETABLE, ADJUSTIBLE
Marginalia on coverage
of Toronto's and other
film festivals.

VICTOR MATIZEN.
RUSSIA OUT OF SOAP
An article about
Russian soap operas.

ALEXANDRE KOLBOVSKY.
TEFFI: CRITERIA ON A-SPECIFYING
Notes on TV-award.

DANIEL OLBRYCHSKI.
I WANT TO CALL
WAIDA AT NIGHT
Interview with the famous
Polish actor about the prominent
Polish director.

FRANCOIS TRUFFAUT.

CORRESPONDENCE

Fragments from the book (1992).

MIKHAIL TROFIMENKOV.

TEMPLE OF AESTHETICS

Preface to:

ERIC ROHMER.

SUMMUM OF ANDRE BAZIN

The well-known French director and critic reflects over his teacher and collegue Andre BAZIN's WHAT IS CINEMA?

EKATERINA ISTOMINA.

MIRROR FOR A HERO

Review of the book NOT FOR PRINT. DYOMIN REMEMBERED... DYOMIN WROTE.

FRED ZINNEMANN.

FROM DIRECTOR'S ARCHIVE

Abstracts of Zinnemann's explications for THE WAVE and AT HIGH NOON.

RASHIT YANGIROV.

FILM WITHOUT FILM

GEORGY VASILYEV, SERGEI VASILYEV.

CHAPAYEV

Directors's explications prefaced by the film historian.

ANATOLY GREBNEV.

NOTES OF THE LAST SCRIPT-WRITER

Memoirs of the noted writer.

ROMAN POLANSKI.

ROMAN

The last instalment of the autobiopic followed by an interview with the film-maker.

MARGUERITE DURAS.

L'AMANT DE LA CHINE DU NORD

The concluding part of the novel.

INDEX

Contents of IK 1996.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РФ
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
(ГОСКИНО РОССИИ),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Раиса КАРМАЗИНОВА
Людмила МИШУНИНА
Елена ПЛОТКИНА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Сергей ЛИФАТОВ
Компьютерная верстка
Вера ЕРМОЛАЕВА
Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru
Сдано в набор 25.12.96
Подп. к печати 28.01.97
Формат бумаги 70 x $100^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 16,25

Журнал зарегистрирован
в Министерстве печати и информации РФ
№ 01632 от 7.10.92
Заказ 2

ОАО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и
не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1996
© Marguerite Duras. L'Amant de la Chine du Nord. Gallimard, 1991.

ТЕЛЕКАНАЛ

**80 градусов в.д.,
частота 4025 Мгц**

**Аудитория — 55 млн.
человек
Россия + СНГ + Балтия**

**Вещание — 18 часов в
сутки: с 7.00 до 01.00**

Мы всегда готовы к сотрудничеству и рассмотрим интересные совместные проекты и предложения

129226, Россия, а/я 3, ул. С.Эйзенштейна, 8/1, офис 3,7. Т/ф. (095) 181-01-54

№ 5709
19 МАР 1997

GORDON

«ГОРДОН» —
независимая видеостудия,

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
Обязательный экземпляр

располагающая собственным профессиональным аудио- и видеооборудованием, позволяющим осуществить полный цикл работ по созданию видеопродукции вещательного качества.

На фирме работает персонал творческих и технических специалистов, имеющих более чем 10-летний опыт работы в области экранной рекламы, что позволяет видеостудии изготавливать:

престижные видеоролики, направленные на создание положительного образа организации-заказчика;

рекламные видеоролики товаров и услуг;

музыкальные видеоклипы;

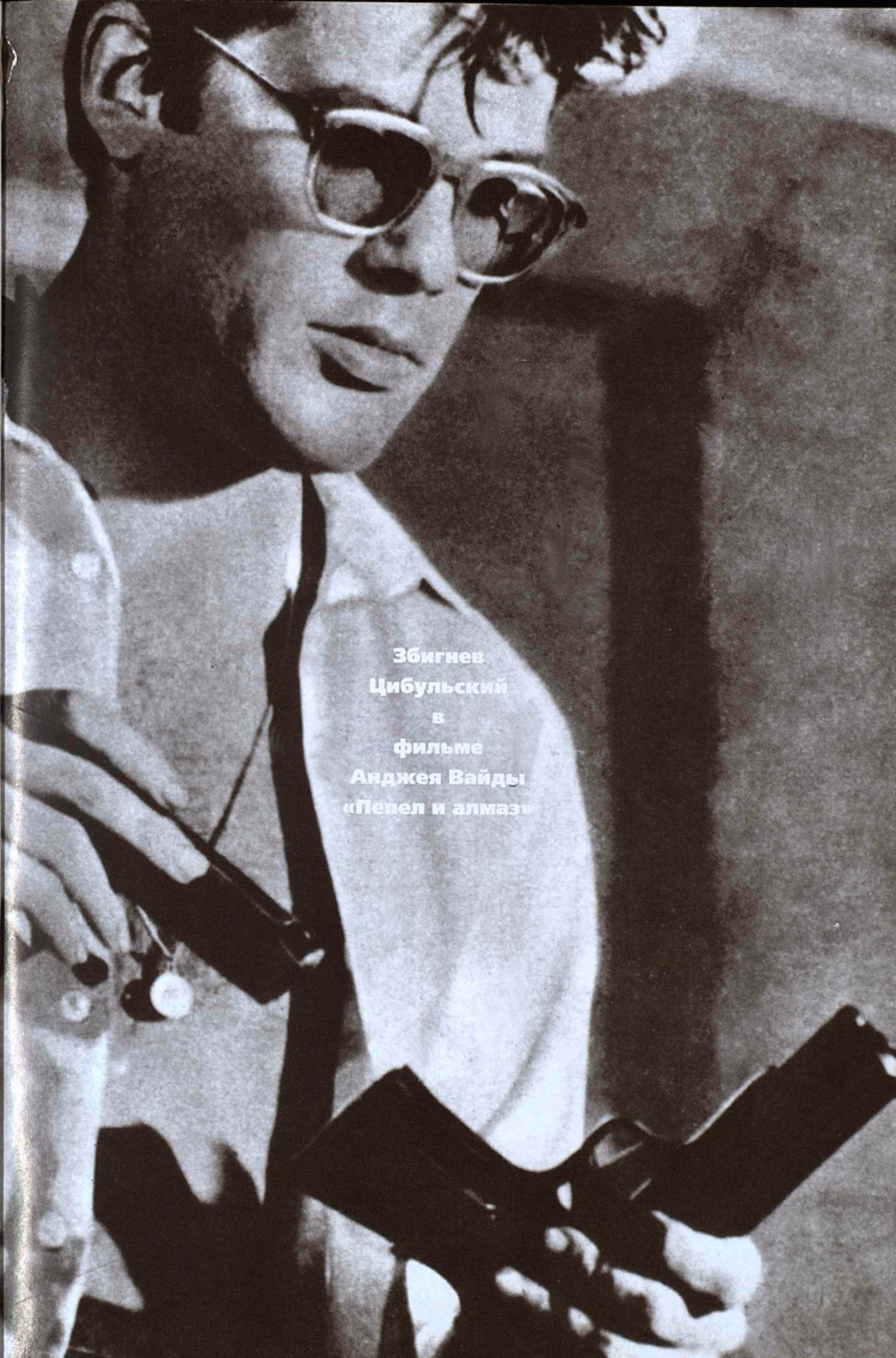
репортажные материалы о выставках, симпозиумах, презентациях, пресс-конференциях;

перемонтажные видеофильмы из материалов собственной видеотеки.

Рекламные фильмы могут быть выполнены в технике видеомонтажа и в технике компьютерной графики.

Одновременно фирма может предоставить полный комплекс услуг по обеспечению видеопроекционной аппаратурой зрелищных мероприятий.

Тел.: (095) 250–83–48,
fax: (095) 254–98–07 (для «Гордон»)



Збигнев
Цибульский
в
фильме
Анджея Вайды
«Пепел и алмаз»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

ВОКРУГ И ОКОЛО ПОКОЛЕНИЯ «Х»

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА — ПРАКТИКА ПОЛИТКОРРЕКТНОСТИ

СКАЗКА НА ЭКРАНЕ И В ЖИЗНИ

статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Д.БЫКОВА, Е.ДОБРЕНКО, С.КУДРЯВЦЕВА, С.КУЗНЕЦОВА, И.МАНЦОВА, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, М.ТУРОВСКОЙ

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»**
«МЕРТВЕЦ» (ДЖИМ ДЖАРМУШ)
«ФАРГО» (ДЖОЭЛ КОЭН)
«ВРЕМЕЧКО» (ТВ)
«Я САМА» (ТВ)

В РУБРИКЕ **«ПЕРСОНАЛИИ»**
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО
ДЭННИ БОЙЛ
АНДРЕЙ И ГРЕГГ АРАКИ

В РУБРИКЕ **«ИНТЕРВЬЮ «ИК»**
ВИТАУТАС ЖАЛАКЯВИЧЮС

В РУБРИКЕ **«ЛАБОРАТОРИЯ»:**
ХАРВИ КЕЙТЕЛ
РОБЕР БРЕССОН
БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»**
КВЕНТИН ТАРАНТИНО
БИЛЛИ УАЙЛДЕР
МАЙКЛ КОРДА

В РУБРИКЕ **«СЦЕНАРИЙ»**
НИКОЛАЙ ЭРДМАН. МИТЯ

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»**
ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. ТАТЬЯНИН ДЕНЬ (окончание 1-й книги)
ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА. УСЛЫШЬ МЕНЯ, ЧИСТЫЙ СЕРДЦЕМ!

В 1997 ГОДУ — МАТЕРИАЛЫ ПО АКТУАЛЬНЫМ ПРОБЛЕМАМ И ОБЗОРЫ ТЕКУЩЕЙ ПРОДУКЦИИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

12